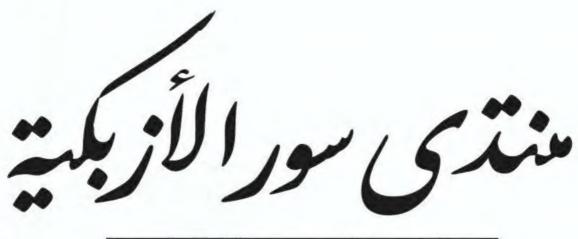
دكتور عبد الله التطاوي

2

عصر بني أمية [٢]





WWW.BOOKS4ALL.NET

أشكال الصراع في القصيدة العربية

الجسزء الرابسع

(عصربنی أمية)

دكتور/عبدالله التطاوي

الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٦٥ ش محمد فريد – القاهرة أسم الكتباب: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع

أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي

أسم الناشر: مكتبة الانجلو المرية

أسم الطابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان

رقم الايداع: 13976 لسنة 2004

الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2069-I

بسم الله الرحمن الرحيم

مقسدمة

فى موقف تحليلى مع النص الشعرى تحاول هذه الدراسة أن تستكشف أشكال الصراع فى عصر بنى أمية من خلال شعرائه فحولهم ومغموريهم على السواء ، ومن منطلق تأملى قد يطول حول النص يتوقف البحث ليكتشف ملامح العصر ، وماتركه من أصداء واضحة كشفتها عبقريات شعرائه ، واحتوتها ملكاتها الإبداعية سواء فى عباءة النمط الصراعى ، أو فى إطار الاتساق مع ذواتهم وتجاريهم .

هذا الجزء من الدرس – إذن – يقوم على منهج تحليلى ، يأخذ فى الاعتبار محاولة استقصلاء الجوانب التى يمكن أن تؤثر فى فن القصيدة ، على مستوى الصياغة الجمالية والمحتوى معاً ، بما يشى بالتعرف على دقائق الحياة فى العصر موضوع الدراسة ، واستجلاء أبعاده وجل ملامحه .

وأخذا بالمبدأ النقدى فى مواقف الإبداع من التسليم بأن الفن اختيار إيجابى لإحدى الشرائح الاجتماعية التى تتسق معها رؤية المبدع ، فإن هذا القسم من الدراسة يحاول أن يختار – أيضاً – من ظروف العصر ، ومن مواقف الشعراء مايمكن أن يضع أمامنا صورة واضحة جلية للحياة فيه ، سواء على المستوى النفسى أو الفنى ، أو الاجتماعى ، أو السياسى ، أو الأخلاقى أو العاطفى .

على أن السعى خلف هذه الجوانب بدا محركاً أساسياً لاقتحام العصر ، وإن لم يكن هو الأساس الوحيد الذى انطلق منه البحث ، ولكنه يظل واحداً من ضروراته التى تسعى إلى التعرف على مختلف أنماط فن القصيدة ؛ الأمر الذى أدى – بدوره – إلى ضرورة التوقف أولاً عند ظروف العصر ، والتعرف على طبيعة المؤثرات ، وعلى رأسها المؤثر الإسلامي الذى أصابه التطور عما كان عليه الحال في العصر السابق ، ثم ما أصاب المعجم الإسلامي على ألسنة الشعراء من تحول يكشف عن طبيعة فكرهم الجديد ، خاصة حين امتزج ذلك الفكر بظروف حضارية وسياسية جديدة ، أسهمت – هي الأخرى – في تحوله وتطوره بشكل ملحوظ ، يدعو إلى مزيد من التأمل مع ضرورة التوقف والتحليل عند أبعاده المختلفة .

ونظراً لأن البحث يستهدف الدراسة الفنية للقصيدة من واقع علاقتها بشكل الصراع كانت الانتقالة فيه سريعة إلى هذا الجانب الذي يضم الاتجاهات ، ويسجل الظواهر الفنية المتميزة التي عرف بها العصر ، وعرفت هي به ، فكانت علامات مميزة لشعرائه على المستويات الذاتية والغيرية من ناحية ، وعلى مستوى التعامل مع أداة الشعر وصيغ المعالجة من ناحية أخرى .

ومن منطق التأكيد على هذا الجانب الفنى أخذت فصول الدراسة منحى نصياً دار معظمه حول رصيد الفحول في بعض قصائدهم ، مع تنوع الموضوعات التى شغلوا بها ، فكشف – بذلك – عن مواقفهم الصراعية السياسية أو حتى فلسفاتهم الخاصة ، أو مواقفهم من خصومهم في خضم التيارات الهجائية الجديدة التي أضحت في حاجة إلى إعادة تقويم حول إصدار الأحكام لها أو عليها ، أعنى بذلك فن النقائض وما أصابه من تجاوزات أخلاقية واجتماعية أساءت إلى الحضارة العربية خاصة بعد ذلك في العصر العباسي وانتشار موجة الشعوبية .

وماكان لتلك الرؤية أن تكتمل إلا بمحاولة استقصاء المواقف ، خاصة ما بدا منها مطروحاً على المستوى الذاتى فى أحاديث الغزل ولوحاته ، تلك التى وزعت فى شكل مدارس فنية ، بدا بعضها قريباً من حس الحضارة لدى بعض الشعراء فى المدن الحجازية ، وبدا البعض الآخر شديد التمسك بالبداوة لدى فريق آخر منهم ظل مشغولاً بالقيم الاجتماعية التى تفرضها عليه القبيلة ، ولايستطيع إلا إعلان الخضوع لها . ومع هذين التيارين يظهر اتجاه ثالث يبدو له تميزه الخاص ، مما يدعو إلى وقفة خاصة أيضاً عن تحليله أو تقويمه .

من هذه المنطلقات الفنية يبدأ هذا الدرس التحليلي لصراعات العصر الأموى لعرض نماج نصية ، يطمح من خلالها إلى كشف اتجاهات مدارس الشعر في هذا العصر ، استكمالاً لأشكال الصراع الواقعية فيه ، فإذا كان هذا الاختيار قد أصاب فوقع على الجيد منها فبها ونعم ، وإن كانت الأخرى فحسبه أنه استكمل طريقاً شقة الجزء الأول منه ليظل في حاجة إلى دراسات أخرى كثيرة تأخذ على عاتقها – أمل ماتأخذ – الإنطلاق من النص الشعرى ، قبل إصدار الأحكام النقدية ، أو الأخذ بأى منها على مستوى التحليل أو التقويم على السواء .

وفى أدبنا العربى تعددت الدراسات التى شغلت بعصر بنى أمية ، فرصدت تاريخ العصر ، وتوقفت عند مدارسه الفنية ، واتجاهات شعرائه ، وبقيت منطقة الصراع فى إطار النص الشعرى وعالم القصيدة مجالاً طيباً قابلاً للحوار الطويل الذى يمتد ويتجدد ، ويقبل مزيداً من الآراء بعيداً عن اللجوء إلى كلمة أخيرة لايحسن أن تقال فى مجال الدراسات الأدبية ، بحكم مرونتها ، وقابلتها لاجتهادات الباحثين على مدار الحركة الأدبية وتعدد الأجيال من دارسيها .

والله من وراء القصد وهو سبحانه يهدى سواء السبيل ،،،

عبدالله التطاوى القاهرة ١٩٩٢

القسم الأول قراءات نصية حول مستويات الصراع وأنماطه

الباب الأول مع شعراء النقائض

الفصل الأول: مع شعراء البلاط والنقائض

أ- الأنا والآخر (الرائية)

ب- النموذج التراثى والجديد (اللامية)

جـ- الخلاص من الانقسام عبر الفلسفة الخاصة (اللامية)

الفصل الثانى: المنطق القبلى وتوجهات الشاعر (مع جرير)

أ- إحياء الصراع القبلي (البائية)

ب- لغة الصراع مع التراث (اللامية)

الفصل الثالث: مع الفرزدق

أ- الصراع المعلن

ب- الرد الصريح

2222222

الفصل الأول مع شعراء البلاط والنقائض

أ- الأنا والآخر (الرائية)

ب- النموذج التراثي والجديد (اللامية)

ج- الخلاص من الانقسام عبر الفلسفة الخاصة (اللامية)

(١) الأخطـــل

وهو غيات بن غوت بن الصلت بن طارقة بن عمرو ... لقب بالأخطل من الخطل في القول ، وهو الفحش كما تسجل ذلك بعض روايات القدماء ، يرجع نسبه إلى قبيلة تغلب إحدى قبائل ربيعة المشهورة ، ومعروفة مكانة ،تغلب، في الجاهلية وما ينسب إليها من وقائع كثيرة مع بطون من «تميم» وقد انتصرت في بعضها على يربوع ، وهزمت في بعضها الآخر أمام يربوع وسعد .

وقد حظيت «تغلب» بمجموعة من شعرائها الكبار منذ الجاهلية فكان منهم «المهلهل» و«عمرو بن كلثوم» و«الأسود» و«عباد» وغيرهم ، وهؤلاء قد أعلوا شأنها ، وضخموا مكانتها بين قبائل الجاهلية ، حتى صارت معلقة عمرو بن كلثوم بمثابة أنشودة «قومية» يترنم بها كل تغلبي رمزا لعزة قومه . ثم حظيت تغلب في عصر بن أمية بالأخطل ، وقد عرف العصر مكانته الفنية أيضا ، وقومه النقاد ، فوضعه أبو عمرو بن العلاء – كما يقول أبو عبيدة – ضمن فحول الشعر في عصره ، وعلى مذهب النقاد في تفضيل الجاهليين قال فيه «لو أدرك الأخطل يوما واحد من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا» .

واستطاع الأخطل أن يتخطى حدود فرديته وقبيلته ، فكان واحد من القمم التى اجتذبها البلاط الأموى ، وقد ازدادت صلته وتوتقت بيزيد بن معاوية منذ خلافة أبيه ، حتى إذا تولى الخلافة ارتفعت مكانة الأخطل عنده ، فكان من أقرب الشعراء إليه ومن أقرب ندمائه إلى نفسه أيضا .

وبوفاة «يزيد» وتنازل ابنه «معاوية» عن الخلافة دبت فتنة الصراع على السيادة ، وانتهى الأمر لصالح مروان بن الحكم ، وكانت الخلافة من نصيب عبد الملك ابن مروان ، وعندئذ آثر «الأخطل» أن يتجنب مؤقتا الصراعات السياسية ، فراح يوظف شعره في خدمة قومه ، ليؤدي واجبه القبلي ، فوجه قصائده لصالح «تغلب» ، حتى إذا انتهى الصراع «القيسى التغلبي» على يد «عبد الملك» حين أصلح بين القبيلتين في العام الثاني والسبعين للهجرة ، عاد الأخطل إلى حالة الهدوء النفسي كما كان قبل تلك الصراعات، وعادت صلته بالبلاط الأموى ، حتى أصبح شاعر الخلافة ، والشاعر الخاص لعبد الملك ، وعنده بلغ درجة عالية رفعته عن بقية شعراء العصر ، وكانت خطوة مؤثرة في حياته الأدبية ، إذ كان من نتاج تلك الفترة رائيته المشهورة التي أنشدها في مدح عبد الملك ، والدفاع عن الأمويين ، والفخر بقومه ، وهجاء التي أنشدها في مدح عبد الملك ، والدفاع عن الأمويين ، والفخر بقومه ، وهجاء

خصومهم ، وسوف نقف عندها تحليلا لنرى كيف مزج فيها بين تلك اللوحات وكشف أبعاد تلك الصراعات ، وكيف رسم معها لوحات تصويرية في فن الغزل والوصف ، لينتهل من الموقف بإجازة عبد الملك له بأنه أشعر العرب وشاعر بن أمية (١) .

ومع صعود الأخطل إلى القمة فى قصر الخلافة سُجل له صعود آخر فى فن النقيضة الأموية ، حتى صار واحدا من الأقطاب الثلاثة الذين تعلق بهم هذا الفن ، وارتبط باسمهم كطبقة متميزة : جرير والأخطل والفرزدق .

ولكن القمة بدأت تتزلزل تحت أقدام الأخطل بعد وفاة عبد الملك ، وبدأ يحس ضعف موقفه في قصر الخلافة ، وأحس ممالأة الوليد لجرير وانصرافه عنه إليه ، ولكنه لم يشأ أن يقطع صلته بالبلاط نهائيا ، فظل يمتدح الوليد نفسه في ثلاث من قصائده ، ثم استمر في مدح بعض أمراء الدولة وأشرافها ، ليشبع في ذاته رغبة المادح التي تحقق فيها تفوقه في مرحلة سابقة ، حتى أصبح المدح موضوعا مميزا لفنه الشعرى ، فآثر ألا يحيد عنه أو ينصرف إلا إليه .

وكان الأخطل نصرانيا مما أثر بالضرورة في صراعاته الفكرية خاصة في معارك النقائض ، وفي عالم النقد وجد مكانته بين الفرزدق وجرير ، حيث جعل ابن سلام ثلاثتهم في طبقة واحدة ، جعلها أولى طبقات شعراء الإسلام، وإن كان الإجماع لم يقع على تفصيل واحد منهم «وتعددت الروايات حول استحسان موقعه الفني ، والإشادة بمكانته لدى طائفتي الشعراء والنقاد ، فحين سأل نوع بن جرير أباه عنه آئني عليه ، وسئل حماد عنه فقال : ما تسألوني عن رجل قد حبب شعره إلى النصرانية ، وقيل إن جريرا سئل أي الثلاثة أشعر ؟ فقال أما الفرزدق فتكلف مني لا يطيق ، وأما الأخطل فأشدنا اجتراء ، وأرمانا للفرائص ، وأما أنا فمدينة الشعر .

ويبقى من هذه الآراء رأى الأخطل نفسه فى فنه الشعرى ، فقد حلف باللات أنه أشعر من جرير والفرزدق ، فقد روى شيخ من قريش أنه رآه خارجا من عند الملك فلما انحدر دنا منه فقال : بأبا مالك ، من أشعر العرب؟ قال : هذان الكلبان المتعاقران من بنى تميم فقلت : فأين أنت منهما ؟ قال : أنا واللات أشعر منهما قال : قحلف باللات هزؤا واستخفافا بدينه .

وفى بعض الروايات أن الأخطل قال: فضلت الشعراء فى المديح والهجاء والنسيب بما لا يلحق بى فيه، وقد مدح أبو العياش شعراً له فى بنى أمية. وفضله

⁽١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ٨ / ٢٨٠ وما بعدها.

عمر بن عبد العزيز على جرير ، كما أثنى عليه الفرزدق .

وسواء أخذنا بشهادة الأخطل لنفسه أو بشهادة شعراء مدرسته له أو نقاد عصره، تبقى مكانته الفنية رهنا بكل هذا الجدل الذى دار حوله ، كما نستطيع تبينها من الوقفة التحليلية عند نماذج من شعره ،ولعل أول ما نحلله منها يرتبط بوره فى صراعات البلاط الأموى فى تلك الفترة التى بلغ فيها القمة بحكم صلته بعد الملك ، حتى بلغت حد التدليل ، إذا أخذنا بما يروى من أن عبد الملك قد استنشده شعرا فشرب خمرا ثم أنشده ، وأنه هجا جريرا فى حضرة عبد الملك ، وأنه دخل على عبد الملك هو سكران فخلط فى كلامه .

وعلى أية حال فقد هيئت للأخطل فرصة نادرة لدى الأمويين فى فترة اجتذبه فيها البلاط ، حين أحس ضرورة الاستعانة به ضد أنصار الشيعة المناوئة للأمويين ، مما يعود بنا وبالشاعر إلى عهد معاوية ، حيث يقال أنه استدعاه وحضه على مهاجاة الشيعة ، وكانت تلك بداية الصلة الوثيقة له بالخلافة ، وزاد من دقة تلك الصلة علاقة قبيلته بالأمويين ، إذ كانت من القبائل التي سارت في ركابهم مؤيدة سياستهم ، الأمر الذي سهل مهمة الأخطل ، فراح يمدح الأمويين ، ويفخر بقبيلته في آن واحد ، فلم يضطرب بين الأمرين بل جمع من خلالهما أيضا هجاء طرحه على خصوم الأمويين، وخصوم قبيلته مما قد يزداد وضوحا في قصيدة الرائية المشهورة التي يقول فيها :

(۱) خفّ القطينُ فَرَاحُوا منكَ أو بكرُوا وأزعبجشهم نوى في صَرْفِهَا غِيَر (۲) كانني شارب يوم استُبد بهم من قرقف ضمنشها حمض أو جَدَرُ (۳) جادَت بنا من ذَوات القار مُشرعة كلفاء ينحَتُ عن خُروطُومها المَدُرُ

⁽١) خف: أسرع. القطين: المجاورون. أزعجتهم: أشخصتهم. النوى: الجهة التي يقصدونها. الصرف: التقلب . الغير : التغير .

⁽٣) ذوات القار: المطلبة بالزفت ، الكلفاء: التي في لونها كلف وهو بين السواد والحمرة، الخرطوم: أول ما ينزل من الخمر، يحت المدر : يفض ختام الخابية من الطين.

____ ١٢ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع (عصر بني أمية)____

(٤) لدُّ أصابَتْ حُميساها مقاتله

فلم تكد تَنْجَلى عن قَلبِهِ الحُسمسرُ (٥) كانني ذاك أو ذو لَوْعسة خَسبَلت

أوصالله أو أصابت قلبَه النُشَرر (٦) شوقا إليهم ووجدا يوم أتبعُهم

مراب السرك إلى المام الراب المرابي المام المباعثة المراب المراب

(٧) حنُّ وا المَطيُّ فولتنا مناكسيها

وفى الحُدور إذا باغَـمْتها الصور (الله المحتها الصور (٨) يُبْرِقنَ للقوم حستى يَخْتَبِلْنَهمُ

ورأيهُن صعيف حين يُخت بَر

(٩) ياقساتلَ اللهُ وصل الغسانيسات إذا

وابيض بعد سواد اللَّمة الشَّعَرُ

(١١) ما يرعوين إلى داع لحاجته

(١٢) شُرقن إذ عَصر العيدان بارحها

وأيبست غير مجرى السنة الخيضر

⁽٤) الخمر ج خمرة: وهي خمرة الشراب وتكسره ، حميا الخمر : شدتها وصلابتها.

⁽ه) خلبت: أفسدت. الأوصال: المفاصل أو الأعصاب ج وصل. النشر ج نشرة: وهي التعويذة أو الرقية.

⁽٦) كوكب: رابية بالخابور، الزمر: الجماعات.

⁽٧) باغمتها: كلمتها (وأصل البغام للظباء) زها: استخف. الصور: الدمي:

⁽٨) يختبلنهم: يخدمهم ويفسدن قلوبهم أو يختبلنهم بمعنى يلقينهم في الخبالة.

⁽٩) يا قاتل الله: يقصد بها هنا التعجب لا الدعاء.

⁽١٠) القوس: هنا الظهر المنحني ، موترها: الله عز وجل ، اللمة : الشعر المجتمع ،

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ١٣ ___

(١٣) فالعَيْنُ عَانية بالماء تسفحُه

من نيسة في تلاقي أصْلها ضَررُ (١٤) مُنْقضين انقضاب الحَبْل يتبعُهم

بين الشُّقسيق وعين المُقْسِم البَسصَرُ

(١٥) حتى هَبَطْنَ من الوادى لغَضْبَته

أرض تحلُ بها شيبانُ أو غُبَسَرُ

(١٦) حتى إذا هُنَّ ورَّكْنَ القَصيم وقَدْ

أشروفْنَ أو قلن: هذا الخندق الحسفر

(١٧) وقعن أصلا وعُهنا من نَجائبنا

وقد تُحُدين من ذى حاجة سَفر سَفر (١٨) إلى امرىء لا تُعَدِّينا نوافلُه

أظف رهُ اللهُ فلي هناً به الظُّفُ رُ

(١٩) الخانض الغمر والميمون طائرُه

خَليه ألله يُستسقى به المَطَرُ

(٢٠) والهمُّ بعد نَجيَّ النفس يبسعثُمه

بالخَوْم والأصمَعان : القلبُ والحَدُدُ

(٢١) والمستمرُّ به أمرُ الجميع فَمَا

يَغ تَرُه بعد توكيد له غَررُ

⁽١٣) العانية: المكلفة بالبكاء المعناة به.

⁽١٤) المقسم: أرض بالجزيرة ، الشقاق : رمال بينها فسح متباعدة.

⁽١٥) الغضبة: الصخرة. غبر: ابن عنم بن حبيب بن كعب.

⁽١٦) وركن : خلفن. القصيم: رمال تنبت الغضا. وقعن : نزلن.

⁽١٧) أصلا: عشيا. تحينت الشيء: إذا تعمدت وقته. الحفر: المحفور.

⁽١٨) لا تعدينا: لا تتركنا. النوافل: الهبات.

⁽١٩) الغمر: الماء الكثير وبه أراد شدة الحرب. الميمون الطائر: المبارك الحظ.

⁽٢٠) نجى النفس: ما ناجى به نفسه ، الأصمع: الذكى الحاد.

⁽۲۱) أي استمر به أمر الناس فاستقام وصلح.

(٢٢) وما الفراتُ إذا جاشَتُ حَوالبُهُ

في حسافَتُ يُسه وفي أوْسَاطه العُسشَسر

(٢٣) وذعذعته رياح الصيف واضطربت

فسوق الجساجئِ مِن آذيّه غُسسدُر (٢٤) مُسْحنْفرا من جبال الرُّوم تستُرهُ

منها أكسافيف فيسها دُونَهُ زَور

(٢٥) يومـــا باجــود منه حين تســاله

ولا بأجهر منه حين يُجَتَهورُ منه حين يُجَتَهورُ (٢٦) ولم يزَلْ بك واشيهم ومكرهم

حــتى أشـاطُوا بغَــيْبٍ لحْمَ من يَسَـروا

(٢٧) فـمَنْ يكُنْ طَاوِيا عنَّا نَصِيد تـهُ

وفى يديه بدنيسا غسيسرنا حسصسر

(٢٨) فيهيو فيداء أميير المؤمنين إذا

أبدَى النواجــــذَ يومٌ باسلٌ ذَكَـــرُ

(٢٩) مفترش كافتراش الليّث كلكله

. لوقسعة كسائن فسيسها له جَسزَرُ

⁽٢٢) حوالبه: مواده التي تصب فيه يريد أنه يقتلع بجريه الشجر. جاشت: زخرت واضطربت. العشر: كبار شجر العضاه.

⁽٢٣) ذعذته : فرقته ، الآذي : الموج. الغدر ج غدير. جاجئه : صدوره ،

⁽٢٤) أكافيف: مناكب من الجبال وجوانب وحيود (ج إكفاف). المسحنفر: المتدفق السريع الجرى. الزور: الميل.

⁽٢٥) الجهير: الجسيم الرائع.

⁽٢٦) يسرت الناقة إذا جزأت لحمها أجزاء. أشاطوا: فرقوا، يعرض بعد الله بن الزبير فيقول: لم يزالوا يمكرون بك حتى عاد مكرهم عليهم فمزقوا لحومهم.

⁽٢٨) النواجد ج ناجد وهو الضرس الذي يلي الناب، الباسل: الكريه الشديد، الذكر: الصلب العسير.

⁽٢٩) المفترش: البارك على صدره ، الكلكل: مقدم الصدر، الجزر: القتلي،

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ 10 ___

(٣٠) مُسقَسدم مسائتي ألف لمنزلة

مسا إِنْ رأى مِسشلَهُم جِنَّ ولا بَشَسرُ

(٣١) يغشى القناطر يتنيها ويهدمها

مُسسورًم فوقع الرّايات والقَعَار

(٣٢) حتى تكون لهُم بالطُّفُّ مَلْحَـمَـةٌ

وبالطِّسويَّة لَمْ يَنبِضْ بهَسا وَتَرُ

(٣٣) وتستبينُ لأَقْوام ضَلالتُهُمْ

ويستقيمُ الذي في خيدٌه صَعَرُ

(٣٤) والمستَقلُ بأثْقَال العراق وقَدْ

كانَتْ له نعْمَة فيهم ومُدَّخَرُ

(٣٥) في نَبْعَةٍ من قريش يَعْصبُونَ بها

ما إَن يُوازى بأعْلَى نَبْت ها الشُّجَرُ

(٣٦) تعلُو الهنضابَ وحلُوا في أرومتها

أهلُ الرُّباء وأهلُ الفَــخْــر إنْ فَــخَــرُوا

(٣٧) وإنْ تَجَـدُّتْ على الأَفاق مُظُلمَةٌ

كان لهم مُنخْسرَجٌ منها ومعتصرُ

(٣٩) أعطاهم الله جَـدًا يُنْصَـرون به

لا جد إلاً صَـغـيـرٌ بعددُ مُـحُـتَـقَـرُ

⁽٣١) المسموَّم: المعلم خيله بعلامات الحرب، القتر: الغبار.

⁽٣٢) أراد بلطف: مصعب بن الزبير الذي قتل بها، الثوية : بظهر الكوفة وبها قبر زياد بن أبيه، لم ينبض بها وتر: أي أنها حرب صعبة ليس فيها رمى وإنما فيها الضرب والطعن .

⁽٣٣) الصعر: الميل من الكبر والغرور .

⁽٣٤) المدخر : الصنائع المدخرة .

⁽٣٥) يعصبون بها: يجتمعون حولها. النبغة: ضرب من الشجر وهي أجودها.

⁽٣٦) حلوا : نزلوا الأورمة : الأصل . الربا: العدد والكثرة .

⁽٣٧) العياف: الشديد الكره، الخنا: الفحش،

⁽٣٨) تدجت: أظلمت. المعتصر: الملجأ. (٣٨) الجد: الحظ.

____ ١٦ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

(٤٠) لَم يأشرُوا فيه إذْ كانُوا مَوَاليهُ

ولو يكون لقسوم غييرهم أشيروا

(٤١) شمس العَداوة حتى يُستُقاد لَهُمْ

وأعظمُ النَّاسِ أحسلامساً إذا قسدرُوا

(٤٢) لا يستقلُّ ذَوُو الأَصْغَان حَرْبَهُمُ

ولا يُبَـــيِّنُ في عِــيـــدانِهم خَــورُ

(٤٣) هم الذين يُبــاروُنَ الرياحَ إذا

قلَّ الطَّعامُ على العَافين أو قَستَرُوا

(٤٤) بَنِي أُمـيُّـةَ نُعُـمَـاكُمْ مُـجَلِّلَةٌ

تَمَّتْ فِلاً منَّةُ فِيسها ولا كسدَّر

(٤٥) بني أمية قَدْ ناضَلْتُ دُونَكُمَ

أبناء قسوم هم آووا وهُمْ نَصَسرُوا

(٤٦) أفحَمْتُ عنكم بني النَّجارِ قد علمَتْ

عُلْيَسا مُسعَسد وكسانُوا طَالَما هَدرُوا

(٤٧) حتى استكانوا وهُم منيٌّ عليَّ مَضَضَ

والقولُ يَنْفُدُ ما لاتَنْفُدُ الإبررُ

(٤٨) بنى أمسيَّة إنىّ ناصحٌ لكُم

فلا يَبِيتَن فيكم آمنا زفر

⁽٤٠) أشر: بطر. الموالى: الأولياء.

⁽٤١) الشمس ج شموس وهو الصعب العسر.

⁽٤٢) يستقل: يطيق. الأضغان: الأحقاد. يبين: يظهر ويبدو. إخلال: الضعف.

⁽٤٣) العافون ج عاف وهو طالب الخير والعطاء . قترو: أصابهم إخلال من المال.

⁽٤٤) المجللة : العامة الشاملة ، الكدر : التنغيص،

⁽٥٤) أراد بالقوم الأنصار.

⁽٤٦) أفحمه: أسكته وقطعه عن قول الشعر.

⁽٤٧) المضض: الألم والوجع.

⁽٤٨) زفر: هو زفر بن الحارث أحد بني نفيل بن عمر بن كلاب.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ ١٧ __

وما تغيب من اخسلاقه دعسر

(٥٠) إنَّ الضعينةَ تلقاها وإنْ قَدُمَت

كالعَرَّ يكمُن حينا ثم يَنْتَــشــرُ

(٥١) وَقَدْ نُصرْتَ أميرَ الْمؤمنينَ بنا

لًا أَتَاكَ بِبَطْنِ الغُرِوطَةِ الخَرِيبِرُ

(٥٢) يُعرِّفُونَك رأسَ ابنِ الحُبَابِ وقَدْ

أضحى وللسيف في خَيْـشُـومـه أثَرُ

(٥٣) لا يسمعُ الصوتَ مُسْتَكًّا مسامعُهُ

وليس ينطِقُ حستًى ينطقَ الحسجسر

(٥٤) أمست إلى جانب الحَشَّاك جيفَتُهُ

ورأسنة دونه اليسخموه والصور

(٥٥) يسألهُ الصُبر من غَسَّانَ إذْ حَضروا

والحَوْنُ: كيفَ وقَاكَ الغِلْمَةَ الجَسْر؟

(٥٦) والحسارث بن أبى عُسوفٍ لَعِسْنُ بِه

حستى تعساوره العقبان والسبر

(٥٧) وقيس عيلان حتى أقُبَلُوا رَقَصا

فبايعُوك جهادا بعددَما كفُرُوا

(٥٠) العر: الجرب.

(٥٣) المستك : الأصم.

(٥٢) الخيشوم: أعلى الأنف.

(٤٥) الحشاك واليحموم والصور: أسماء مواضع.

⁽٥١) الخبر: يشير به إلى خبر مقتل عمير بن الحارث بن الحباب، ويروى أن الأخطل حين انتهى فى الإنشاد إلى هذا البيت قال له عبد الملك بل الله أيدنى (الموشع ١٦٤ – ١٦٥).

⁽٥٥) الجشر: الذين يعزبون في إبلهم، الجزن: معاوية بن عمرو بن عدى، الصبر: قبائل منها عمرو بن الحارص من الأزد وهي قبائل بالشام من غسان.

⁽٥٦) الحارث رجل من بني عامر بن صعصعة. السبر: شبيه بالصقر . تعاوره: تنازعه وتداوله.

⁽٥٧) الرقص: السرعة في الجري. كفروا: جحدوا خلافتك.

(٥٨) فلا هدى الله قيسا من ضلالتهم

ولا لعساً لبنى ذكسوان إذْ عسشروا

(٥٩) ضجُّوا من الحرب إذْ عَضَّت غوارِبهم

وقيسُ عيدلانَ من أخها الضَّجَرُ

(٦٠) كــانُوا ذوى إمّــةٍ حــتيُّ إذًا عَلَقَتْ

بهم حبائل للشيطان وابتهروا

(٦١) صُكُوا على شارف صعب مراكبها

حصصًاء ليس لها هُلَبٌ ولا وَبَرُ

(٦٢) ولم يَزَلُ بسُلَيْم أمر جَاهلها

حستى تعيا بها الإيراد والصدر

(٦٣) إذ ينظرون وهم يجنون حنظلهُم

إلى الزُّوابي ، فسقُلنا : بُعد مسا نَظروا

(٦٤) كروا إلى حرَّيْهم يعمرُونَهُما

كمما تكرُّ إلى أوطانها البَقَرُ

(٦٥) فأصبحت منهم سنجار خالية

ف المحلب يرب الله الحراب أله المسرد

(٥٨) لا لعًا: أي لا أقامهم الله من عثرتهم.

⁽٥٩) الغوارب: ج غارب وهو أعلى الكتف.

⁽٦٠) الابتهار: قذف الإنسان بالباطل ، الإمة: النعمة.

⁽٦١) الشارف: الناقة الكبيرة الهرمة. الحصاء: التي لاوبر لها. الهلب: شعر الذنب أي أنهم حملوا على خطة صعبة من الحرب شبهها بالناقة الشارف.

⁽٦٢) جاهل سليم: أراد به عمير بن الحباب، وتعيَّابها: اشتد فعجزت عنه، الإيراد: الورود، الصدر: الرجوع،

⁽٦٣) الزوابي: أنهار في الجزيرة مفردها الزابي وهو الزاب.

⁽٦٤) حرة بن سليم : هي أم صبار ويقال أنها شر مكان بالبادية .

⁽٦٥) سنجار والمحلبيات والخابور والسرر: مواضع في الجزيرة .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)_____ 19 _

(٦٦) ومسا يلاقُسون فَسرًاصِسا إلى نَسَبِ

حستى يُلاقِيَ جَدْىَ الفرقد القَسمَرُ

(٦٧) ولا الضّبابُ إِذا اختضرتُ عيونُهُم

ولا عُصَالِيَّة إلا أنهُمْ بَشَرُ

(٩٨) وما سعى منهم ساع ليدركنا

إلا تقساصَ عَنَّا وهوَ مُنْبَسِهِ لَ

(٦٩) وقد أصابت كُلاَبا من عَداوتنا

إحدى الدُّواهي التي تُخْــشَي وتُنْتَظَرُ

(٧٠) وقد تفاقم أمرٌ غير ملتنم

مسا بيننا فسيسه أرحسام ولا عسلار

(٧١) أما كليب بن يربوع فليس لهم

عند المكارم لا ورد ولا صَــــدرُ

(٧٢)مُـخَلِّفُون ويَقْصَى الناس أَمَـرهمُ

وهم بغيب وفي عسياء ما شعروا

(٧٣) ملَطَّمُ ون بأعقاد الحياضَ فما

ينفك من دارمي فيسيسهم أثرر

(٧٤) بنسَ الصُّحَاةُ وبنسُ الشُّرْبُ شَرْبَهُمُ

إذا جَــرى فــيـهم المزّاء والسّكر

⁽٦٦) فَرَّاص بن معبد بن مالك. جدى الفرقد: نجم يدور مع بنات نعش ولا ينزل به القمر أبدا.

⁽٦٧) الضباب: معاوية بن كلاب. عصية: من بني سليم اخضرت: أسودت.

⁽۱۸) المنبهر: المعيى .

⁽٧٠) تفاقم: اشتد خلافه وفسد. الملتئم: المتفق المجتمع. الأرحام: الأنساب العذر: المعاذير (ج عذرة).

⁽۷۱) كليب يربوع: قوم جرير.

⁽٧٢) التفارط: التسابق إلى الماء.

⁽٧٣) الغيب: ما غاب عن الأرض وتطامن. العمياء: الجهالة. الأعقار ج عقر وهو مقام الشاربة من الحوض وهو أقصى الحوض حيث تضع الإبل أخفافها.

⁽٧٤) الشرب: جماعة الشاربين. السكر: ضرب من الأشربة.

(٧٥) قـوم تناهَتْ إليهم كلُّ فَـاحِـشَـةٍ

وكلُّ مُسَخْسِزِيَةٍ سُسبَّتْ بها مُسطسَرُ.

(٧٦) على العيارات هَدَّاجِون قَدْ بلَغَتْ

نجسران أو حُدثت سوءاتِهم هَجَسرُ

(٧٧) الآكلونَ خبيتُ الزَّاد وحدَّهُمُ

والسائلوُن بظَهْر الغَيْب : ما الحَبر؟

(٧٨) واذكُرْ غدانةَ عدَّاناً مُرزَّنَّمَة

من الحَسبَلُق تُبنَى حسولَها الصُّيسرُ

(٧٩) تَمْذَى إِذَا سَخُنَت في قُبْل أَذْرُعها

وتزرئم إذا مسابله المطر

(٨٠) وما غدانة في شيء مكانهم

الحابسو الشاء حتى تفضل السوءر

(٨١) يتصلون بيربوع ورفددُهُم

عند الترافد مخمور ومحتقر

(٨٢) صُفْرُ اللَّحي من وقود الأدخنات إذا

رد الرُّفَـاد وكف الحـالب القـرر

⁽٥٧) المخزية: الفضيحة التي تخزي صاحبها.

⁽٧٦) الهدج : المشى المتقارب. العيارات : الحمير، نجران: موضع باليمن ، هجر: موضع بالبحرين، سوءاتهم : فضائحهم.

⁽٧٧) خبيث الزاد: لحم اليرابيع والضباب.

⁽٧٨) المزنمة: التي قد تدلى تحت لحيتها زنمة. غدانة: ابن يربوع، الحبلق: أولاد المعز الصغار الأجسام القصار. الصير : الحظائر .

⁽٧٩) أي تمذى إذا ضرها الحر وتنقبض في البرد. تمذى: تبول.

⁽٨٠) السوعر: هو ما يفضل في الإناء أو الحوض .

⁽٨١) الرقد: الجمع والعدد .

⁽٨٢) الأدخنات : السرقين. الرفاد : قدح عظيم ، والقرر ج قرة وهو البرد ،

(٨٣) قد أقسمَ الجدُ حقًا لايحالفهم

حـتى يحـالف بطن الرَّاحَـةِ الشَّعَـرُ

تسير القصيدة في إطار الشكل النمطى الموروث لقصيدة المدح العربية، إذ يوزعها الشاعر بين مقدمة وموضوع، وهو موقف طبيعي، لدى شاعر من شعراء عصر الإحياء واستدعاء الصورة التراثية التي دعت إليها طبيعة الحياة الأموية، بحكم الحفاظ على تراثها، ومعاودة النظر فيه، واتساقا مع عودة العصبية في كثير من صورها ومظاهرها.

ومع تقليدية الافتتاح لا ينسى الأخطل أن يشير إلى تمايزه على الشعراء المسلمين من قرنائه ومعاصريه أمثال جرير والفرزدق ، وغيرهما، ممن وقفوا على الطلل ، أو تغزلوا نسيبا أو تشبيباً في المقدمة . ولكن الأخطل يستعرض ضمن المقدمة موقفا خمريا يجعل منه مع رحلة الظعينة مع أهلها في الصحراء مزيجا من الاستهلال الخمرى الغزلي في آن واحد، وربما بدا مدفوعا إلى ذلك بخروجه عن دائرة الإسلام، بحكم نصرانيته من ناحية ، أو كونه مشدودا إلى تراثه القبلي التغلبي منذ راح يستوحي مقدمة عمرو بن كلثوم التغلبي من ناحية أخرى؛ خاصة إذا تبينا أن الأخطل يسير في نفس الإطار، وتحكمه نفس الجزئيات والخطى التي استهل بها عمرو معلقته – أيضا – من واقع صورة الظعينة ومشهد الخمر .

وعلى أية حال فقد عرف الأخطل بحبه الشديد للخمر، وأكثر من تصويرها في قصائده ، أو في مقدماتها، إذ كان من أقطابها الكبار في عصره، ووضع من صوره وفلسفته ما سار عليه شعراؤها في العصور التالية ، مثل مسلم بن الوليد ، وأبى نواس ، وغيرهما ، منذ صور تأثيرها في نفوس شاربيها قائلا :

صريعُ مُدام يرفعُ الشُّرْبُ رأسه

ليحيا وقد ماتت عظامٌ ومِفْصلُ تهاديه أحسيانا وحسينا نجسرٌه

ومساكسان إلا بالحسشساشسة يعسقل

____ ٢٢ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

إذا رَفْ عُوا عَظْمَ التحامَل صدره

وآخسر مما نال منهسا مسخسبًل(١)

وهو لم يتردد في تكرار ذلك التأثير في كثير من شعره ، على نحو من قوله أيضا:

تدبُّ دبی العظام کانه دبیب نمال فی نقال یت العظام کانه

فقلت : اقتلوها عنكم بمزاجها

وأطيب بها مقتولة حين تُقْتَل(٢)

ولذلك يطرف النظر عما يمكن أن يوجه إليه من لوم مجتمع المسلمين، فيصور انخراطه في سلك الخمر باعتبارهاكبيرة محرمة بلا أدنى مبالاة قائلاً:

أعساذل إِلاَّ تُقْسصسرِى عن مسلامَتى أفسعَلُ الذي كنتُ أفسعَلُ وأعْسمِدْ للذي كنتُ أفسعَلُ وأهجُسرُكِ هِجْسرانا جَسميسلا وينتَحى

لنا من ليسسالينا العسوارم أوَّلَ

ومن رفض اللوم اتخذ سبيله إلى الإكثار من شربها ، وتجاوز الوقوف عند تأثيرها، إلى عرض لوحات أخرى، تكشف عما يدور في مجالس الندماء من لهو وعربدة وسكر ومجون ، فيصور ذلك اللهو من خلال الساقية والمغنية، وزعامته للندماء من عصابة السوء التي ينتمي إلى أفرادها قائلا:

وقد أكونُ عميد الشَّرْب تُسْمِعُنا بَحًاءُ تسَمعُ في ترجيعها صَحَلا

⁽١) ديوان الأخطل ١٥/١ المدام. الخمر لأنها أديمت في دنها وأدمت القدر إذا أسكت غليها. المفصل: العظام ويقال للسان المفصل لأنه يفصل الكلام، نهديه: نزجيه . الحشاشة: بقية النفس. الشرب: الشاربون . المخبل: الذي أصابه الخبل أو الفساد .

⁽۲) ديوان الأخطل ١/٥١.

⁽۳) نفسه ۱/ ۱۵

من القيان هَتُوفٌ طالَما ركدت

لفتية يشته ون الله و والغر لا(١)

وعلى هذا النحو يجد الأخطل ذاته فى مقدماته بعامة ، وفى مقدمة رائيته (خف القطين) بصفة خاصة ، إذ بدا حريصا على أن يصدر عن ذاته فيها ، منذ راح يأخذ من التراث ما يتسق مع تجاربه الخاصة ، ويؤكدها ، ويسير فى موازتها اتساقا معها ، وكأنما حاول إرضاء الجانب الفكرى فى نفسه حين صور الظعينة والصحراء ، ثم ركز على إرضاء الجانب الوجداني الذى تجسد فى الموقف الخمرى ضاربا بذلك صفحا عن القيم والعبادات التى تحكم المجتمع المسلم الذى يعيش بين شعرائه ويمدح خلفاءه ، وقد يلح علينا هنا السؤال : وما هو موقف الخليفة المسلم من شاعر يمدحه من خلال التقديم بمثل هذه المقدمة وأشباهها ؟ والإجابة عنه تزيل الغرابة حول تقبل الموقف من جانب الخليفة المسلم الذى كثيرا ما دخل عليه الأخطل ، وعليه جبة خز وحرز خز، وفي عنقه سلسلة ذهب فيها صليب ذهب ، تنفض لحيته خمرا حتى يدخل على عبد الملك بن مروان بغير إذن . (٢)

فإذا كان الشاعر مقبولا في مثل هذا المشهد ، فكيف يعارضه الخليفة إذا ما تحدث عن الخمر ، لعلى الأمر يبدو مردودا على المستوى السياسي إلى رغبة الخليفة في مداهنة هذا الشاعر ، أو كسب رضا قومه ممن كانوا له أنصارا ومؤيدين فكان رضاه عنده مبشرا بتقبله لفن الأخطل ، كما تقبل الخليفة أيضا يوحنا الدمشقي وقربه إليه ، وكان الموقف السياسي – أو المصلحة السياسية – قد تدخل في تهاون الخليفة حتى فيما يتعلق بالدين من مسائل ، كما حدث في الموقف الخمري للأخطل ، خاصة إذا سجلنا ما تبينه الدكتور شوقي ضيف في هذا الأمر من أن الأخطل كان «سفير تغلب عند عبد الملك» (٢) ومعنى هذا أن ثقله السياسي قد ميز مكانته بين بقية شعراء العصر الذين تخاذلوا أمام تلك المكانة ، إذ لم يحظوا بمثل ذلك الموقع الخطير الذي أثر بدوره في مسار السياسة الأموية . ولعلنا من كل هذه المواقف نستطيع أن نتبين بعض أسباب سلبية الخليفة إزاء مجون الأخطل ، ولهوه الصريح على تلك الصورة التي أذيعت في شعره ، أو من واقع أخباره .

⁽١) ديوان الأخطل ١/٥٥١. عميد الشرب: سيدهم الذي يعتمدون عليه. البحاء: التي في صوتها بحح. الصحل: البحح. الهتوف: الريح الحنانة. استعارها للقينة. ركدت: سكنت وتمهلت وأطالت الإقامة.

⁽٢) الأغاني ٢٩٩٠٨ .

⁽٣) التطور والتجديد في الشعر الأموى ١٣٥.

وعلى هذا النحو بدت المزاوجة بين الخمر والغزل فى المقدمة بمثابة امتصاص لنموذج صراعى فنى عاشه الشاعر بين مادة موروثة وأخرى برع فيها وأضاف من خلالها أبعاداً جديدة فى صور المقدمات بصفة خاصة .

(Y)

وينتقل الأخطل من مقدمته الخمرية الغزلية إلى موضوع القصيدة ، وفيه بدا وثيق الصلة بالمحتوى السياسي الذي أدار من خلاله فن المدحة ، وكأنه يزاوج بذلك بين صراع الموروث وبين واقع العصر في شكل القصيدة ومحتواها، ففي الشكل تلتقي المقدمة بالموضوع ، وفي المحتوى تستوقفه دائرة الفضيلة الموروثة في شخص ممدوحه. ليضيف إليها من وقائع العصر ما يزيد الشخصية إقناعا وعمقا ومن هنا بدأ الأخطل مديحه السياسي - إذ جاز لنا هذا الوصف - خاصة أنه لم يخف توظيف القصيدة في الدعاية الصريحة للخليفة ، وإن كانت صورة المدحة التقليدية ما زالت تداعب خياله ، وتلح على ذاكرته ، مما دفعه إلى استهلال أولى دوائر الفضيلة بمشهد الكرم والسخاء الذي أسرع إلى صبغه بالطابع السياسي ، منذ صور الخليفة وقد رضيت بحكمه الرعية دون سواه، لينطلق من ذلك إلى لوحة الشجاعة والنصر، وليطبعها بطابع ديني متميز، يصور فيه دور الخليفة ، وكيف أن الله أظفره على غير بني أمية، قاصدا بذلك كل الأحزاب السياسية المناوئة له ، وكأنه في هذا المحور بالذات يردد المقولة العامة التي اقتسمها شعراء العصر الكبار في هذا الميدان المدحى ، حيث شغلوا بفكرة الحق المقدس لبنى أمية في الخلافة ، وهو ادعاء أجاد الخلفاء استغلاه لضمان ولاء الرعية واستمرار حكمهم إياها . وعلى أساس منه عاشت خلافتهم، ومن ورائه كان تشجيعهم للشعراء على تصويرها هبة توفيقية من الله لهم، لم تقدر لسواهم ، ومن ثم ترددت لديهم صورة الخليفة في النسبة المقدسة التي رددوها حول خليفة الله من خلال التفويض الإلهي الذي أصبح قاسما مشتركا بينهم .

ومن دائرة التعميم التى دخل بها الأخطل إلى لوحات المدح انتقل إلى التخصيص منذ ركز عدسته التصويرية على ممدوحه ليبالغ فى الثناء عليه، وليضخم فى صورته ، منذ اختار من صفاته ما يتسق مع الموقف السياسى ويؤكده ويدعمه فراح يسجل من المقومات البارزة فى شخصيته التقوى والتدين ، وقربه – أى الخليفة من الله تعالى، ودقة صلته به، حتى يخلص من ذلك إلى أن القوم يستسقون المطر من خلال اطمئنانهم إلى صلته بربه ومن لامنظور الدينى انطلق الأخطل إلى منظور

⁽١) التطور والتجديد في الشعر الأموى ١٣٥.

أسطورى ينطوى تحته شخص الخليفة وجنده ، فإذا هو يمدح فى عبد اللمك قيادته لجيوشه التى اتجه به لحرب مصعب بن الزبير فى العراق ، فيصور ما كان من بنائه للجسور وهدمها، وكيف تخلص من خصمه هناك، ولا يكاد لا ينسى أن يمزج هذا كله بالمنطقة الأسطورية من صور البطولة ، مما يقترب بممدوحه من صورة البطل التاريخى الذى لا يقهر بحال. وهنا أيضا تصطرع فى نفس الشاعر طبيعة المادة من واقع إطارها الدينى إلى ما مزجها به من تضخين الشخصية على مستوى العطاء الفردى التى تميز به الخليفة دون سواه من قيادات بقية الأحزاب التى قهرها .

ومن الدائرة الفردية ينتقل الشاعر إلى المستوى القومى، ويبدو أن النزعة الجمعية التى سيطرت على ابن كلثوم فى الجاهلية بدأت تتكرر ثانية عند الأخطل، مازجا هذا الفن بمدح الخليفة، وكأنه يلح على إبراز ذاته فى إطار تلك الدائرة، ربما بحكم الانتماء أو طبيعة الولاء، فإذا هو يجمع بين قضايا الذات والجماعة والممدوح جميعا، فهو يمدح الخليفة بأصالة نسبه فى البيت الأموى مبينا عراقة صفاته، ونقاء أخلاقه التى عرفت طريقها إلى ذلك البيت دون سواه، وهى صفات من طبيعة خاصة، تؤهل صاحبها – على الصعيد السياسى – أن يقود الناس جميعا، بما عرف عنه من حلم وأنفة وإباء وحرص على الحق، وقدرة على البطش، مع سداد الرأى، والقدرة على التدبير، ليتوج ذلك كله بالمدد الإلهى أو السند الإلهى فى الحكم على طريقة شعراء الجبرية الذين وظفوا أقوالهم فى تأكيد ذلك المنحى السياسى إرضاء للخلفاء تحت ما أسموه بالتفويض الإلهى للخليفة.

هنا يبدو الشاعر خطيبا أو قريبا من الخطيب ، فهو يستهدف الإقناع بما يقول، مما يدفعه إلى ذلك التدرج المنطقى من تصوير الانتماء القرشى للخليفة ، إلى رفعة المكانة والأصالة ، إلى حقهم – أى الأمويين – فى الخلفة بلا منازع ، إلى استحقاقهم الاستمرار فيها بحكم مارسخ فيهم من مقومات البطولة والسيادة ، وهى بطولة لا تدافع إلا عن الحق ، ولا تطمع فيما ليس لأصحابها بحق ، ويغلب عليها طابع الطهر والبراءة من الفحش ، أو حتى الاقتراب من المنكر ، وكأن الشاعر يبنى فنه على مقدمات تقود إلى نتائج تتسق معها ، وتتوجها من باب الإقناع الجماهيرى بها . ولذا يؤكد النتيجة التى اطمأن إليها بطرح صور مكررة من الكرم والبطولة مرة أخرى ، يتوجها بما تتضمنه تلك البطولات من النجدة والإغاثة للضعفاء ، والضرب على أيدى العابثين والغواة ، ومرة أخرى يتداخل الموقف الذاتي للشاعر مع الموقف الاجتماعى في المدح والفخر معاً ، خاصة حين يذكر فضله على الأمويين ، ويواجه به – أى بذلك الفضل – الخليفة ولكنها مواجهة تنم عن ذكاء الأخطل في حواره مع الخليفة ، فقد

تجنب القبح فيها ، حين مزجها باعترافه بفضلهم عليه أولا، فراح يصور نعمهم التى أسرفوا فى تعميمها على رعاياهم، وعلى قومه، دون أن يصحبها من منهم ولا أذى ، وهو بذلك يقوم بدور جيد فى الدعاية لهم، سرعان ما يعرضها من خلال الجانب السياسى، حين يرتدى ثوب الواعظ ، ويتقدم إلى الأمويين بنصائحه محذرا من زفر ابن الحارث زعيم القيسيين فى الجزيرة ، ولعله ينتقم بذلك لنفسه من زفر هذا ، إذا أخذنا برواية أبى الفرج من أن عبد الملك أراد جذب زفر إليه فأجلسه على سريره تكريما له ، فغضبت تغلب وثارت ثائرة الأخطل ، فدخل على عبد الملك مغيظا حنقا ، وقال له أتُجلس هذا معك على السرير وهو القائل بالأمس .

قسد ينبتُ المرعى على دِمنِ الشَّسرى وتبقى حنزازاتُ النفوس كَما هيا

فقبض عبد الملك رجله ، ودفع بها في صدر زفر ، فانقلب عن السرير ، ووقف يناشد عبد الملك العهد الذي أعطاه (١) .

هكذا تكررت الفرصة أمام الأخطل ، ليحقر من شأن زفر وقومه ، وينتقم لنفسه وقومه منه ، مما يطرحه في نصيحته للأمويين ، وسرعان ما راح يمزح بها فخره بقومه ، منذ راح يمزج بين الفخر والهجاء ، حين توقف عند عرض بطولاتهم ، والتشفى بالثأر من صفوف أعدائهم ، ولذلك جمع بين أكثر من اتجاه في آن واحد: فقد اندفع هاجيا جريرا وقومه ، فأضفى عليهم من الصفات الذليلة ما يسجل هو أن أمرهم ، وحقارة مكانتهم وضعف شأنهم ، جامعا بذلك في القصيدة بين الفخر والمدح والهجاء جمعيا ، وهو ما قد يذكرنا ثانية بما صنعه عمرو بن كلثوم في معلقته ، إذ سلك نفس الاتجاهات ، مع مزيد من التهديد والتوعد، ويبدو أنه – أي عمرو – وضع الأساس الذي اعتمد عليه الأخطل في نظم تلك الرائية ، ومع هذا التعدد الموضوعي في طبيعة اللوحات التي رسمها الأخطل لقومه ، ولنفسه ، وللخليفة ، ولبني أمية ، ولأعدائهم من القيسيين ، ولبني يربوع ، تبدو الوحدة النفسية واردة لتجمع بين الأطراف المتصارعة في الصورة الكلية وفي مجمل القصيدة ، فهي تصدر عن عواطف متداخلة يتسف بعض ، فإذا الشاعر يمدح ويفخر ويتشفي في آن واحد ، مما يرضي به نفسه وممدوحه ، مما حقق للقصيدة وحدة نفسية واضحة حكمتها الفردية والجمعية من نفسه وممدوحه ، مما حقق للقصيدة وحدة نفسية واضحة حكمتها الفردية والجمعية من خلال الصياغة الجمالية حول المدح والفخر والهجاء جميعا .

⁽١) الأغاني ٨/ ٢٩٦ .

(T)

يبدو الشاعر وكأنما اكتملت أدواته التصويرية في ذلك العرض الجمالي الذي عكف طويلا على مصادره المختلفة، يستلهم منها ، ويوفق بينها في صوره ويصدر عنها، محاولا تغليب مادة العصر على الترات في بعض المواقف ، فمن واقعه الخاص راح يعرض بعضا من همومه وتجاربه الخاصة، حتى بعد المقدمة، إذ أكثر من فخره بمن أوقع بهم في هجائه من القيسيين ، ومن سائر أعدائه ، خاصة منهم من استوقفه من بنى يربوع رهط جرير ، ومن منطق المستويات الذاتية المتعددة حاول الأخطل أن يعالج صوره في مواضع مختلفة من القصيدة ، فأفاد من صور البداوة برصيدها الجاهلي ، حين صور رحلة القطين ، وعرض موقفه النفسي إزاء فراق الظغينة ، وما استتبع ذلك من لوحة الخمر التي أطال في عرضها في بقية المقدمة. حتى إذا ولج إلى الموضوع استهله بالاستعانة الصريحة بالمعطيات الموروثة عبر ثقافته ، حين عرض من دائرة الفضيلة ملامح الكرم والشجاعة، مع ما في تلك اللوحات من جانب جاهلي وإسلامي أيضا وقد مزجها جميعا بنجابة الأصل ، ونصرة الأمويين للحق، مما يدعو إلى تداخل تلك الصفات حتى يتفاعل منها التراثي بالجديد ، وهو ما تطلبه المواقف الحربية والسياسية . فلم يكن البطش بالأعداء أو إغاثة الضعفاء بالأمر الجديد على قصيدة المدح الأموية ، ولكنها صفات تراثية أعاد الشاعر عرضها ، وأجاد في معالجتها من منظور جديد يوافي متطلبات واقع ممدوحه ، ويزاوج في صيغة هادئة بين القديم والجديد فتهدأ إزاءهما صراعات الشاعر على المستوى الفنى بصفة خاصة.

ويظهر الدين مصدرا مهما أفاد منه الشاعر في سرده وتصويره ، فهو يستند بداية – كل بطولات الخليفة وانتصاراته إلى الله سبحانه وتعالى ، كما يبرز حقه في الخلافة هبة الله وتفويضا مطلقا منه سبحانه ، وفي الظرف المقابل يسجل مثالب الأعداء من نفس المنظور الديني ، حيث يبرز فيه مالجوا فيه من الكفر والضلال ، وهو بذلك يخدم قضية المدح ، إذ يزيد من توكيد الدور الديني الذي يتبناه في مقاتلة أعداء الخلافة حيث يجعلهم الشاعر أعداء الدين أيضا ، وكأنه يتوقف طويلا عند لوحة أساسها صراع الممدوح مع خصومه ، وهو ما يبدو فيه الشاعر طرفا يدعم موقف ممدوحه بالطبع .

هذا عن مصادر المدحة على المستوى التصويرى كما سجلته القصيدة، أما عن أسلوب المعالجة الفنية في تلك الصور، ففيها يبدو الأخطل وقد لجأ إلى مستويات متنوعة إذ كان التشخيص عنصرا بارزا أكثر من الاعتماد عليه في صوره، وأحاطه بمجموعة من الصور التشبيهية التي احتلت من القصيدة قسطا كبيرا، ولا شك أن

مجال التصوير كان من أكثر المجالات في الأداء إبرازاً لفن الشاعر ، وكشفا لقدراته على أنه استبطان لكل طاقات اللغة التصويرية ، وإعادة إخراجها . وإن كان لا يسقط شأن أي شاعر – ذلك الاستخدام المباشر أو التقريري للألفاظ ، وهو ما ورد عنده من صيغ ذلك السرد المباشر الذي يتناغم مع طبيعة انفعالاته ، واتسق مع تجربته في كل أطرها الاجتماعية والخاصة سواء في ذلك حديثه عن نفسه أو منطقة فخره بقومه .

وبهذا الشكل استطاع الأخطل أن يزاوج – في هدوء – بين أشياء كثيرة كان أولها التراث والعصر ، وثانيها بين ذانه وقومه وممدوحه ومن خلالها خرج بصيغة جديدة لسياق الأنا والآخر في مصادر المدحة الأموية ، وثالثها بين تلك الموضوعات الشعرية المختلفة التي صاغها من خلال خيط نفسي دقيق يربط بينها ، ويشد بعضها إلى بعض في صورة فنية محكمة البناء ، دقيقة الصياغة على المستوى الجمالي ، وهو ما سجل من خلاله ملامحه الذاتية التي أبرزت موقفه في زحام كل الموضوعات، وأحالت موضوع المدحة لديه إلى نمط متميز من فنن النظم الشعري .

(1)

تبدو المزاوجة بين الموضوعات وكأنما تحولت إلى ظاهرة فنية تفرض نفسها على الأخطل، شأن شعراء العصر من ناحية ، ومن سبقهم من شعراء صدر الإسلام من ناحية أخرى ، ويبدو أن التزاوج - بهذا الشكل - قد أصبح ضرورة فنية لإبراز المتناقضات ، أو لتأكيد صور الصراع بين الأنا والآخر ، فمع الفخر يلتقى المدح ، ومعهما قد ينسب الشاعر نفسه إلى قوم ممدوحه ، ومع الاثنين تبرز لوحة الهجاء مكملة الموقف النفسى للشاعر وإن بدت متصارعة - بطبيعتها - مع المدح .

ويبدو أن النطرف قد دفع الشاعر بعنف في كلا الانجاهين ، فبدأ كما لو كان شاعرا مسلما نماما في حديث المدح ، خاصة حين استعرض الصورة البطولية لممدوحه من منظور إسلامي ، سواء في دائرة الفضيلة ، أو حقول السياسة أو في مجالات الحروب . وفي نفس الوقت بدا شاعرا جاهليا عنيفا يتحدى خصوم قومه برصيد الأسلاف ، وقسوتهم وبطشهم فراح – آنذاك – يخلع ثوب الحياء والوقار لعله يعرض بذلك مثالب مهجويه من أشخاص ، أو قبائل ، حتى إذا وصل إلى هجاء قوم جرير بدا غاية في الضراوة والقسوة التي تعكسها قراءة الأبيات . ومع ازدواجية الموضوعات تتسق ازدواجية الصور حين ترد إلى المعجم الإسلامي من ناحية، والمعجم الجاهلي من ناحية أخرى، وكلا المعجمين إنما يسجل قدرات الشاعر، وحرصه على المعالجة من خلال مواكبة إيقاع الحركة الأدبية في عصره ، وهو مما وحرصه على المعالجة من خلال مواكبة إيقاع الحركة الأدبية في عصره ، وهو مما

وقف عنده فى حديث السياسة ، فى دعم موقف الخلافة أمام الأحزاب المتصارعة معها من ناحية ثالثة .

من هنا تصبح القصيدة وثيقة تاريخية لها أهميتها في توكيد الوقائع ، بصرف النظر عن المبالغات التي يمكن للشاعر أن يتطرق إليها، فهذه من حقه كمبدع ، يأخذ مادته من أرض الواقع ليضخمها من خياله ، فحين يتعامل مع ذات ممدوحه يصر على تعظيمها من خلال ذلك التوهج الديني الذي يبرزه في شخصه ، ليصبح بطلا إسلاميا ملحميا تلتقي فيه آمال أمته ، وتتجسد طموحات رعاياه ، وهي تتعلق به ، وهو يتولى تحقيقها من خلال قدراته البطولية الخارقة التي يسندها المد الإلهي كما سنده من قبل عند تولى الخلافة .

ويظل لافتا للنظر – بوجه عام – عدم تعرض الشاعر لنصرانيته في القصيدة، وكأنه حرص على إخفاء هذا الجانب في شخصه ؛ الأمر الذي يسجل شدة حرصه ودهائه في التعامل مع الخليفة الأموى المسلم ، ومع البيئة النقدية من حوله ، فهو يرضى الخليفة من خلال ما أورده من ذلك المعجم الإسلامي ، ويرضى النقاد من خلال الشكل النمطى الذي طرح من خلاله فكره ، ومع هذا وذلك لم ينس أن يرضى ذاته بل راح يزاوج بينها وبين حديثه الخمرى وحديث الشيب ، ومن خلال الجزئيات الثلاث كانت معالجته التصويرية للمقدمة التقليدية .

على أن الشاعر لم يفصل فصلا قطعيا بين اللوحات الثلاث ، ولعله عمد إلى مزجها ، وحرص على تداخلها فى القصيدة كما تداخلت فى نفسه ، فهو ينفعل انفعالا تقليديا إزاء رحلة الضغائن ، فيصور ما يحدثه فراقهن من آلام البعد ، يصحبه انفعال حقيقى إزاء الخمر التى تنسيه الكثير من آلامه ، وكأنه يجد الخمر أولى بأن يصورها فيطيل الوقفة إزاءها ويزاوج من حولها الصور شوقا إلى الظغينة وإلى شربها فى آن واحد.

وما إن يستطرد فى حديث الخمر حتى يعاود الحوار حول الظعينة، لا من منظور الوداع الذى أسهمت الخمر فى تخفيف بعض آلامه ولكن من منظور غزلى يطرح فيه إعجابه بالظعائن ، ويصور طبيعتهن فى الانصراف عنه مع حلول المشيب الذى يشكو منه.

ولا يكاد الأخطل ينتهى من صورة الشيب ، حتى ألحت عليه ثانية صورة الظعينة التى وقف فيها مقلدا زهيرا فى تصوير رحلتها البدوية ، حين يعرض ذلك المشهد الحركى الذى ينتقل فيه انتقالا يقترب به من ممدوحه ، وهو يحاكى أيضا

عمرو بن كلتوم فى رصد جزئيات الصورة بنفس الترتيب ، ويبدو أن الأخطل أحس ضرورة الحركة ، وألا تظل الصورة جامدة حول الخمر، أو الغزل أو شكوى الشيب ، فراح يحرك المشهد كله ، ليقترب من عبد الملك من خلال ما أسماه النقاد بحسن التخلص أو براعة الانتقال الذى اصطنعه فى قوله (والضمير يعود على الظعن) :

وقعن أصلا وعسجنا من نجانبنا

وقد تحین من ذی حاجد سفر الی امری کا تعسیدینا نوافله

أظف ره الله فلي هنئ له الظفر ر

وعنده يبدأ في موضوع القصيدة ليعكس ضروباً أخرى من صراعات الأنا في حوارها من خلال الآخر .

(6)

لم يتوقف الأخطل عند هذا الحد من التأثر بالموروث أو المعالجة من خلاله بل راح يتعرف على دقائق الصنعة لدى المشهورين من الشعراء ، ويبدو أنه أحس جذبا خاصا يشده إلى صور النابغة التى رددها النقاد من باب الإعجاب بها ، وتسجيل تميزه فيها ، فراح يعرض تلك الاستدارة التى عرفت بإحكام صياغتها وعرف بها فى قوله :

ومسا الفسرات إذا جساشت حسوالبسه في العسسر في أوسساطه العسسر وذعه أوسساطه العسسر وذعه عسته رياح الصيف واضطربت

فـــوق الجسساجئ من آذیه غسسدر

مستحنفرا من جبال الروم تستره

منها أكافيف فيها دونه زور

يومسا بأجسود منه حين تسسأله

ولا بأجــهــر منه حين يجـــتــهــر

إذ يسير فيها على نهج صورة (النعمان بن المنذر) لدى (النابغة الذبياني) في قول النابغة المشهور:

ومسا الفرات إذا جاشت حرالسه

ترمى أواذيه العسبسرين بالزبد

يمده كل واد مستسرع لجب

فيه ركام من الينبوت والخضد

يظل من فوقه الملاح معتصما

بالخسيسزرانة بين الأين والنجسد

يوما بأكسرم منه حين تقسصده

ولا يحسول عطاء اليسوم دون غسد

وهكذا وقف الأخطل عند استدارة النابغة التى تداولتها مصادر الأدب ودراسات النقد المختلفة من بعده، ويبدو أن الشعراء حاولوا تقليدها فكان من أوائلهم حين أجاد فيها الحبكة الفنية ، ودقت صياغته لها ، فوردت في أكثر من قصيدة في ديوانه ، على نحو عرضنا له قبل ذلك .

ولا تخفى قدرات الشاعر الفنية فى إعادة معالجة «الاستدارة» بما يضيفه إلى الصورة من عمق وتجديد، فلم يكتف بعرض (الجود) مشبها بالفرات حيث يعلو فيضانه ، ويشتد عنفه ، فلا يبقى أمامه شيئا من نبات أو شجر ؛ بل يضيف إلى المشهد من التفاصيل الجغرافية التى التمسها من عصره ما يزيد فيضان الفرات تأثيرا، حيث يتابعه منذ تدفقه من قمم جبال الروم ، إلى انحداره العنيف عنف تدافع السيول والأمواج ، وهو حين يستطرد فى الصورة – على هذا النحو – إنما يضيف بعدا فنيا متجددا إلى لوحة الكرم التى استوقفت النابغة من قبل إذ تبدو الاستدارة لوحة أخرى يبلور فيها شجاعة ممدوحه من خلال بنيته الجسمانية التى تتسق مع تلك البطولة .

ويبدو موقف الأخطل من الاستدارة صورة من موقفه العام من القصيدة العربية التى راح يأخذ منها باعتبارها تراثا ، ويحاول أن يجدد فيها ، وأن يضيف إليها باعتباره أمويا .

وإذا كان الأخطل قد بدا حريصا على المؤثرات التراثية في هذه القصيدة فقد أصبح هذا دأبه في كثير من شعره ، ولم يقف عند حد التأثر بالنابغة الذبياني ، بل راح يعارض من الشعراء المسلمين في عبصر الدعوة كعب بن زهير في بردته المشهورة التي آذنت بدخوله الإسلام وعرفت في عالم النقد والأدب بمطلعها «بانت

سعاد» وهو ما سنقف عنده فى المبحث التالى . ولعل فى تحليل الرائية - بهذا الشكل - ما يحكى مستويات الصراع التى عاشها الشاعر على المستوى الفنى بين تراثه وواقعه الجديد ، وعلى المستوى السياسى بين موقفه القومى والذاتى وبين موقفه من مكانة ممدوحه أو ممدوحيه ، وعلى المستوى الأخلاقى والدينى بين نصرانيته ونقائضه وبين حواره الدائب مع خصومه من كبار شعراء العصر . وهى صراعات يحتويها النص وتبرزها أبياته وتظل كاشفة - بدورها - عن مساحات انفعالية متعددة يعكسها موقف الأخطل من كل طرف من أطراف الصراع على حدة .

(ب) صراع النموذج الجديد مع التراثي (اللامية) (الأخطل)

(١) بانت سعاد ففي العينين مُلمُول

من حبُّها وصحيحُ الجسم مَخْبُولُ

(٢) فالقلبُ من حبِّها يعتاده سقَمَّ

إذ تذكّ رتُها والجسم مسلول

(٣) وإن تناسيتُها أو قُلتُ قد شَحَطَتَ

عادت نواشط منها فهو مكبول

(٤) مرفوعةٌ من عُيـون الناس في غُـرَف

لا يطمعُ الشَّمْطُ فيهها والتُّنابيلُ

(٥) يُخالط القلبَ بعد النوم لَذُتُها

إذا تنبُّ واعستلُ المَتَ افسيلُ

(٦) يُروى العطاشُ لها عندبٌ مُقَابَلُهُ

فى جسيد آدم زَانَتْهُ التَّها إِيل

(٧) حَلْيٌ يشب بياضَ النَّحر واقدُه

كسماً تُصَورُ في الدّير التّسمَاثيلُ

(٨) أو كالعسيب نمّاه جدول غَدقٌ

وكنه وهج القسيظ الأظاليل

شعر الأخطل ١/٤٥.

^{1.5. 1.11 : 1..111 (1)}

⁽١) الملمول: الميل يكتمل به ، أراد أنه مكتمل بالسهر الخبل: الفساد.

⁽٢) النواشط: ما نشط إليه من همها وتذكرها ، والناشط أيضا الخارج من بلد إلي بلد . شمطت: بعدت. المكبول: الموثوق .

⁽٤) التنبيل: الذميم القليل الذي لا خير فيه وهو التنابلة. الشمط ج أشمط: وهو ما خالط سواد شعره ساضه.

⁽٥) اعتلال الأفواه : تغيرها بعد النوم. المتفال : المنتن الرائحة.

⁽٦) الآدم من الظباء: الحمر ، الآرام: البعيد منها، العفر: أصغرها أبدانا وأتمها ألوانا، التهاويل: تهاويل الحكى وهي توقده.

⁽٨) العسيب: البردية ، نماه: أطاله ،

(٩) غُراء فَرْعاء مصقول عوارضها

كانَّها أحورُ العَديْنَيْن مَكْحُول

(١٠) أخَـرْقَـهُ وهو في أكناف ســدْرَته

يوم تضرُّمه الجَوْزَاءُ مَدشم ول

(١١) قنواء نضّاحة الذفّري مُفَرّجة

مِرَفْ قُ هَا عند ضُلوع الزُّور مَ فُ تُ ول

(١٣) تسمو كأن شرارا بين أذرعها

من ناسف المَرْو مسرضوخٌ ومَنْجُسولُ

(1٤) كانها واضح الأقراب في لقَع

أسسمى بِهن وغسرته الأناضِسيلُ

(١٥) تذكّر الشّرب إذ هاجت مسراتعًه

وذو الأشاء طريق الماء مَــشــغُــولُ

(١٦) فَسَضَلٌّ مُسرَّتَسِسًا عطشسانَ في أمَسر

كسأن مسا مس منه الشسمس مملول

(٩) غراء: بيضاء، فرعاء: طويلة الشعر كثيرته، العوارض: الثنايا، الأحور: الظبي في عينيه حور،

⁽١٠) السدرة: شجرة النبق. الجوزاء: برج في السماء يشتد الحر بطلوع نجمه أخرقه : أفزعه حتي خرق فليق الأرض. المشمول : يوم ذو سموم ، الهباب : النشاط .

⁽١١) المراسيل: الخفاف السراع.

⁽١٢) قنواء: الطويلة الخطم (وهو مقدم الأنف والفم) المفرجة: البعيدة المرفقين من إبطيها وبذلك توصف كرام الإبل. الزور: الصدر. الناجية: السريعة. النضاحة: كثيرة العرق. الذفري: عظم شاخص خلف الأذن.

⁽١٣) المرو: الحجارة البيض. الناسف: ما نسفت بمناسمها من الحجارة . المرضوخ: المكسور. المنجول: المزجول قدما، نجله إذا دفعه والنجيل: الماء الجاري من مكان إلى مكان .

⁽١٤) الواضع الأقراب: الحمار الوحشي (الأقرب ج قرب وهو الخاصرة). اللقح: الأتن، أسمي بهن: لزم بهن السماوة وهي موضع بين الكوفة والشام . عزته : غلبته .

⁽١٥) هاجت : يبست . الأشاء : صغار النخل .

⁽١٦) المرتبئ: الواقف علي نشر من الأرض ليرقب ، الأمرّ : الأعلام من حجارة منضدة وهي أعظم من الصوى ، المحلول : المحموم .

(١٧) يقسمن أمرا: أبطن الغيل يُوردها

أم بَحْسر عَسانة إِذ تشف البَسراغِسيل أَمْسر أَصْلاً ثم أُورُدَها (١٨) فاجسمع الأمسر أَصْلاً ثم أورُدَها

وليس مَاءٌ بشُرب البَحْر مَعْدُول (١٩) فيهاجَهُنَّ على الأهواء مُنْحَدَرٌ

وقع قسساجهن على الأهواء منحدار

رئے مستوبات کی در س (۲۰) وقرع عامین قد طالت نسیلته

سُنْبُكهُ من رُضَــاضي المَرو مَــفُلُول

(٢١) يحدو خماصا كأعطال القسى له

من وقعهن إذا عساقَبْنَ تنبسيل من وقعهن إذا عساقَبْنَ تنبسيل (٢٢) أوردها مَنْهَسلاً زرقسا شسرائعه

وقد تعطشت الجحسسان والحسول

(٢٣) يشربن من باردٍ عَلْب وأعلينها

من حيث تخسشي ووادي الرامي الغِيلُ

(٢٤) نالَتْ قليلاً وخاصَتْ ثم أَفْزَعَها

مُسْرَمَّلٌ من دمساء الوَحش مسعْلُولُ

⁽١٧) الغيل: الماء والشجرة ، عانة: اسم موضع بين الرقة وهيت .

⁽١٨) أجمع الأمر: عزم عليه . الأصلُ : ج أصيل. المعدول : المعادل والمساوي والموازي.

⁽٢٠) نسيلته: شعره العتيق، الرضاض والرضيض ما تكسر وتفلق، السنبك: مقدم الحافر، المروة: الحجارة البيض، المغلول: المثلوم، قرح الحمار: شق نابه وطلع، قارع عامين: له عامان بعد القروح.

⁽٢١) الخماص: الأتن الضوامر. الأعطال: ج عطل وهو القوس لا وتر لها. وقعهن أي وقع حوافرهن عليه. عاقبهن: من قولهم عاضب الحمار إذا راح يجرى بعد جرى .

⁽٢٢) الشرائع: ج شريعة وهي مورد الشارية علي الماء. الجحشان: ج جحش وهو ولد الحمار إلي أن يعظم. الحول: التي لالقح بها .

⁽٢٣) الرامى: الصياد.

⁽٢٤) المرمل: الملطخ . المعلول: الذي سقى مرة بعد مرة .

(٢٥) فانْصَعْنَ كالطَّيْر يحدوُهُنَّ ذو زَجَل

كانَّه في تَولِيهِ فِي مُكُول

(٢٦) مستقبل وهج الجوزاء تَهْجُمها

سح الشابيب شاد فيه تعسجيل

(٢٧) إذا بَدَتْ عـورة منهـا أضَـر بهـا

بادى الكراديس خساضي اللحم زُغْلُول

(٢٨) يتسبعث مسئل هُدَّاب المُلاَء لهُ

منها أعاصير مَفْطُوعٌ وَمَـوصُولُ

(٢٩) يا أيُّها الرَّاكبُ المُزْجي مطيَّت،

أسرِعْ فِإِنك إِنْ أَدْرَكْتَ مَسَقْتُ ول

(٣٠) لا يخددَعَنُك كَلْبِي بِذِمَّتِهِ

إِنَ اللَّهُ حَسَاعِيُّ إِنْ جِسَاوَزْتَهُ غُسُولُ

(٣١) كم قَدْ هَجَمْناً عليهم من مُسَوَّمة

شُعْثٌ فوارسها البيضُ البَهاليلُ

(٣٢) نَسْبِي النِّساء فيما تنفكُ مُرْدَفَةً

قد أنْهَ جَتْ عن مَعَارِيها السَّرَابيلُ

⁽٢٥) انصعن : ملن ، يحدو : يسوق، الرجل : الجلبة والصوت ذو الزجل هو الفحل

⁽٢٦) الهجيم: العرق. الوهج: شدة الحر. السح: شدة الانصباب. الشؤبوب: دفعة من المطر.

⁽٢٧) الكراديس : روؤس عظامه ، الخاطئ اللحم: المكتنز : الصلب، الزغلول : الخفيف ، العورة: الخلل في العدو، أضر بها : أي رمحها ،

⁽٢٨) الملاء: الملاحف. هداب الملاء: الغبار الثائر. الأعاصير: ما ارتفع من الغبار بين السماء والأرض.

⁽٢٩) المزجى: الذي يسبوق سبوقا لينا برفق. الغول: ما يغتال ويهلك.

⁽٣١) المسومة: المعلمة لعتقها، الشعث: الغبر لطول السفر، البهاليل ج بهلول: وهو السيد الجامع لكل خبر .

⁽٣٢) للروبة: التي أردفت خلف من سباها .. أنهج: بلي وتمزق . المعاري ج معري وهو ما لا يجوز إظهاره كالعورة . السرابيل ج سربال وهو الثياب .

لسنا نزعم أن الأخطل قصد إلى المعارضة الشعرية للامية كعب بن زهير ، ذلك أننا لا ننتظر منه أصلا أن ينظم في مدح رسول الله على وهو بعيد عن الإسلام، فإذا كان المجال قد اتسع أمامه حتى يدمح خلفاء بنى أمية من منظور دينى ؛ فإن الموقف قد ارتبط أولا وأخيرا بمصالح قومه ومصلحة الخلافة ، أما في مدح الرسول عليه السلام فينتفي هذا الموقف الذي يبنى على الاحتراف والتكسب . ومن هنا كان الأخطل بعيدا عن عن المعارضة الصريحة لموضوع قصيدة كعب بن زهير ، ولكنه بدا شديد الإعجاب بها ، وبفن صاحبها ، فدخل معه الميدان مستغلا القالب الفنى أو الشكل ، وطارحا كثيرا من صوره وألفاطه ، ومحيلا الموضوع من دائرة المدح والاعتذار إلى الهجاء ، وإن كان الموضوع عنده غاية في الإيجاز بالقياس إلى ذلك العرض الفنى الطريف الذي أطال فيه ، وهو ما يبدو فيه مصوراً إعجابه بكعب ، فقصد إلى معارضته في هاتين اللوحتين : لوحة الغزل ولوحة الناقة والرحلة ، إذ تظل اللامية واحدا من مؤشرات صراع الموروث والأموى في نفسه أو حتى صراع الموضوعات الشعرية من خلاله .

ولم يتردد الأخطل في استعارة كثير من الألفاظ التي بني من خلالها كعب صوره، ونظم أبياته ، بل يبدر الأخطل وقد قصد إليها قصداً ، خاصة ما تردد منها في ألفاظ الروي مما ميز لامية كعب فإذا هو يردد من تلك الألفاظ ما يغطى حوالى نصف قصيدته ، ومنها استخدامه للفظ: مخبول ، مسلول ، مكبول ، التنابيل ، التهاويل ، مكحول ، المراسيل ، مشغول ، مغلول ، معلول موصول ، البهاليل ، مقتول ، السرابيل .

وما صنعه على المستوى اللفظى يتكرر على المستوى التصويرى منذ استهلاله القصيدة بنفس الاستهلال عند كعب فى «بانت سعاد» عارضا مشهد الوداع وفراق الظعينة ، وحالته النفسية إزاءها فيكاد يتقمص شخصية كعب من خلال ما صوره على نفس النهج أيضاً فهو من ملامح الغزل فى فتاته «أحور العينين مكحول» وهى عند كعب «غضيض الطرف مكحول» وهو مشدود إليها «فهو مكبول» كما ورد عند كعب «لم يفد مكبول» وهو يعجب على المستوى الحسى بريقها يروى العطاش لها عذب مقبله . وهو عند كعب «كأنه منهل بالراح معلول» كما يعجب أيعنا بلون أسنانها «مصقول عوارضها» وهى عند كعب «تجلو عوارض ذى ظلم إذا ابتسمت» وقد نقل هنا مقاييس جمال المرأة التى تحددت لدى شعراء الغزل ، وصارت المعانى من خلالها شائعة متداولة ، وفى الرحلة يتكرر الموقف حين يستغل حسن النسق فى البيت كاملا من قول كعب عن الناقة :

____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

غلْبَاءُ وَجْنَاءُ عُلْكُومٌ مُلذَكِّرةً

في دفَها سعة قُدامها ميل

ليقول الأخطل وهو شاعر القصر ولا علاقة له بالناقة ولا بالراحلة على مستوى واقعه في بلاط الخليفة:

قنواء نضاحمة الذفرى مفرجة

مرفقها عند ضلوع الزور مفتول

ولا يكتفى بالبناء اصلوتى ، بل يأخذ الصورة كاملة فى نفس البيت السابق من قول كعب أيضا:

من كل نضاحة الذفرى إذا عرقت

عرضتها طامس الأعلام مبجهول

حتى إذا مأراد وصف جسد الناقة وحركتها استعان بقول كعب:

شــد النهـار ذراعي عـيطل نصف

قامت فحاوبها نكد مشاكيل

ليقول:

تسمسو كسأن شسرارا بين أذرعسها

من ناسف المرء مسرضوخ ومنجسول

ويحوَّل الأخطل موضوع القصيدة من مدح إلى فخر ، ومع تحول الموضوع لم يشأ إلا أن يستعير أيضا تلك الصورة الرائعة التي رسمها كعب للمهاجرين في قوله :

يمشون مشى الجمال الزهر يعصمهم

ضــربُ إذا عـرد السـود التنابيل

فيصورهم كالجمال البيض بما يتسمون به من بياض البشرة ، دلالة السؤدد والعزة ، ليقول الأخطل مفتخرا بفرسان قومه :

كم قد هجمنا عليهم من مسومة

شعث فوارسها البيض البهاليل

وعلى هذا النحو أخذ الأخطل من كعب كل شيء عدا موضوع القصيدة ، فسلك

سبيله في الوزنِ والقافية ، والمعجم اللفظى ، والمعجم التصويري ، ووقف متأنيا عند اللوحتين الكبريين : الغزلية والوصفية ، حتى إذا جاء إلى المدح حوله إلى فخر بقومه .

على أن تلك المحاولة لم تكن الوحيدة مما يصادفنا عند الأخطل فقد كررها مرة أخرى في موضوع المدح ، ولكنه مدح يزيد على عادته في علاقته بالخلفاء ، وفيها غير القافية ، لكنه سار أيضا على ضوء لامية كعب حيث يقول :

(١) بانت سعاد ففي العينين تسهيد

واستحقبت لبه فالقلب معمود

(٢) وقد تكون سُلَيْمي عير ذي خُلْفِ

فاليوم أخلف من سَلْمَى المُواعيدُ

(٣) لمعها وايماض برق مها يَصُوب لَنَا

ولو بدا من سُلَيْــمي النَّحــرُ والجــيــدُ

(\$) أمــاً تَرَيَني حنانِي الشُّـيْبُ من كِــبَــر

كالنَّسَر أرجُفُ والإَنْسانُ مَهْدُودُ

(٥) فقد يكون الصبا منى بمنزلة

يوما وتقتادني الهيف الرعاديد

(٦) يا قل خير الغواني كيف رُعْنَ به ؟

فـــشـــربُهُ وَشَلَّ فـــيــهن تَصــريدُ

(٧) أعرضْنَ من شَمَطٍ في الرأس لاح به

فسهن منى إذا أبصسرننى حسيسد

⁽٤) أرجف: أرعد ، المهدود: الضعيف الموهون، الهد: الجبان من الناس.

⁽ه) الهيف: ج هيفاء وهي الضامرة البطن الرقيقة الخصر. الرعاديد ج رعديدة وهي التي ترعد من رطوبتها .

⁽٦) الوشل: الماء المعين في الجبل ولا يكون إلا من الأمطار في الشتاء . الغانية : المرأة التي غنيت بجمالها عن الزينة .

⁽V) الشمط: اختلاط البياض بسواد الشعر.

(٨) قد كُنَّ يعهَدْنَ منى مَضْحكا حَسنا

ومَنفُسرقا حَسسرت عنه العناقسيد

(٩) فيهُنَّ يشدُونَ منَّى بعضَ مَعشرفة

وهن بالود لا بُخل ولا جُـــود

(۱۰) قد کان عهدی جدیدا فاستبد به

والعهد مُتَبع ما فيه منشود

(١١) يقْلن: لا أنتَ بعلّ يستَفادُ له

ولا الشبياب الذي قيد فيات ميردود

(١٢) هل الشبابُ الذي قد فات مردودُ

أم هل دواء يردُ الشَّيْبَ مَـوجُسودُ ؟

(١٣) لن يرجع الشّيبُ شبّاناً ولن يَجدوا

عدل الشباب لهم ما أورق العسود

(١٤) إن الشباب لجمود بشاشته

والشيب منها منها منه ومسطسدود

(١٥) أمَّا يزيدُ فإني لست ناسيَهُ

حستي يُغَسيِّب بني في الرمس ملحُسود

(١٦) جزاكَ ربُّك عن مُستَفْرد وحَد

نفاه عن أهله جُزُم وتَشْيِيك

(١٧) مستشرف قد رَمَاهُ النَّاس كلُّهُمُ

كأنه من سَمُوم الصَّيْف سَهود

(٨) المضحك : الثغر ، المنشود : المطلوب.

(۱۰) استبد به : استأثر به .

(١٣) العدل: المعادل والمثيل.

(١٤) المصدود: من الصدود أو الرجوع،

(١٧) السموم: ريح حارة ، السفود: حديد يشوي بها اللحم ، المنجد: المكروب ،

(١٨) جزاء يوسف إحسانا ومعففرة

أو مسئلمسا جُسرْی هارون وداود وداود (۱۹) أو مشما نال نوح في سفينه

إذ استحساب لَنور وهُو مَنْجُسودُ (٢٠) أعطاه من لذة الدنيسا وأسكنه

فى جنة نعسمة منها وتَخْليكُ (٢١) فيما يزالُ جَداً نُعمان يَمْطَرني

وإن نأيْت وسيب منك مَسرْفُسودُ

حيث يبدو مأخوذا باللامية إلى الحد الذي سيطرت فيه عليه حتى راح يهتدى بصورها على الرغم من عدم قصده إلى معارضتها ، فمرة يسلك من خلالها سبيل الفخر ، وأخرى يتوقف مدح الخليفة . وإن كان الموقف هنا يظل مختلفا تماما عن مدح الرسول على ، ولكن الافتتاحية تتم على نفس الصورة في «بانت سعاد، لدى الشاعرين . ثم ترد نتيجة ذلك البين من «قلب متبول» لدى كعب و«قلب معمود» لدى الأخطل ، «استحقبت لبه» ويرسم كعب صورة كاملة تتعدد جزئياتها حول مواعيد «سعاد» وكيف تخلفها حتى شبهها بعرقوب ، ولذلك لم يعد يأمل من وعودها شيئاً ، فلا يغرنك ما منت وما وعدت فتلح الصورة نفسها على الأخطل «فاليوم أخلف من سلمي المواعيد، وينطلق الأخطل ليجدد فيما رصده كعب ، فيضيف لوحة كاملة يعرض فيها الشيب بكل سلبياته ، خاصة ما يتعلق منه بعالم المرأة حول صدودها وهجرها ، حتى إذا وصل إلى موضوع قصيدته تقدم إلى ممدوحه في زى يختلط فيه الأمر بينه (كنصراني) وبين تمثُّله شخصية الشاعر المسلم الذي يثرى فنه وصوره بذلك القصص القرآني الذي يتوج به لوحته الفنية ، مع تعدد أصراف الصورة بتعدد القصص فيذكر «يوسف» عليه السلام و«هارون» و«داود» «نوح» ويوجز ما يأخذه من مشابه حول مواقفهم الدينية ، كما يذكر من الحس الأخروي الإسلامي «الجنة» وما فيها من «الخلود» ، وكانه أحس قربه من كعب منذ المقدمة ، فراح يستوحي المعاني من المواقف الدينية ، ليكمل بذلك دائرة معايشته للقديم ، لا في مجال الشعر فحسب ، بل في مجال المؤثرات الإسلامية أيضا ، وكأن الأخطل قد حاول في كثير من الأحيان أن

⁽٢١) المرفود من رفده بمعنى أعطاه .

يتدارك إظهار نصرانيته بأن يشارك الشعراء المسلمين تأثرهم بالتيار الإسلامى ، عن طريق تسجيل بعض ملامحه فى شعره ، الأمر الذى رأيناه مطروحا فى دراسة المعجم الإسلامى لدى شعراء هذا الجيل عامة ، وفى هذه القصيدة الدالية خاصة وكأنه بدا دائب البحث عن المواضع التى يمكن أن يهيئها لتقبل هذه المؤثرات لعلها تعكس – بدورها – أخص صور صراعاته الفكرية والفنية .

(جــ) الخلاص من الانقسام عبر الفلسفات الخاصة (اللامية)

على أن الأخطل لم يسلم القياد للمؤثرات التراثية في كل الأحوال ، ولم يكن المدح هو سبيله الوحيد إلى الإبداع في فن الشعر، بل حرص على تسجيل فلسفة حياته الخاصة كما أرادها ، واقتنع بها ، وبذلك تخلص من أزمة تمثّل المواقف، خاصة حين تبدو على غير تياره ، أو في غير اتجاهه ، كما رأيناه في أثواب الشاعر المسلم ، وهو لم يكن كذلك بالطبع ، ولذلك استخل بعض مواقف الفخر ليدير من خلالها – بل في معظمها – ما اتسق معه من مواقف حياته الخاصة على نحو قوله :

(1) طرق الكرى بالغسانيسات وربعسا

طرق السكرى مستهدن بسالاً هسوال

(٢) حُلُمٌ سَرى بعد المنام فزارني

من أم بكرٍ مُــوهِنا بخَــيَــال

(٣) أسرى لأشعث هاجد بمفسازة

بخيسال ناعسمة السُّرَى مِكْسَال

(٤) فلهَ وْتُ لِيلةً نَاعِم ذِي لَذَّةً

كسفسرير عسين أو كناعم بال

(٥) بغريزة نفَج النعيم شبابها

غُـرُثَى الوشاح شبيعــة الخلخال

(٦) في صورة تمنت وأكمل خَلَقْها

للناظرين لصرورة التسمسشسال

^{*} ديوان الأخطل: ٢٨٩/٢

⁽١) طرق بالغانيات : جاء ليلا بأطيافهن ، الكري : النعاس أو النوم.

⁽٢) أم بكر: اسم امرأة ، الموهن : منتصف الليل.

⁽٣) أسري به : جاء به ليلا. الأشعث : المغبر الرأس المتلبد الشعر، الهاجد: النائم. المكسال: التي لا تكاد تبرح مجلسها من التنعم والترف.

⁽ه) الغريرة: المرأة الحسناء، نفج: ملأ وعظم، غرثي الوشاح: ضامرة الخصر والبطن الشبيعة الخلخال: المملتئة الساق.

(٧) تمَّت لمن نعت النساء وأكسملت

ناهیك من حُـسْن لهـا وجَـمَـال (٨) ومـلاحـة في منطق مُستَـرَخُم

منها وحسسن تَتَستُّل ودَلاَل

(٩) ترنُو بمقلة جُـوْءدُر بخـمـيلة

وبمشرق بهج وجسيد غسراً الله عسراً في وجسيد عسراً الله وبروارد رَجل كسمان قسرونه

من طُولها موصولة بحبال ما روضة خصصواء أزهر نَوْرُها

بالفَهُ بين شَهَائِق ورِمَال بين شَهَا (١٢) بهجَ الربيعُ لهَا فحاء نَباتُها

ونمت بأسمحم وَابل هَطْالِ اللهُ النباتُ كَالله حستى إذا التَفُ النباتُ كالله

لونُ الزخـــارف زُيِّنَتْ بـصِــقــالِ (1٤) نفت الصِّبَا عنها الجَهَام وأشْرَقَت

للشمسمس غبُّ دُجُنَّة وطلال

⁽A) التقتل: الاختيال والتكسر في المشي.

⁽٩) ترنو: تديم النظر في سكون الطرف، الجوخر: ولد البقرة الوحشية. الخملية: الرملة تنبت الشجر. المشرق: الوجه المضيء

⁽١٠) الوارد: الشعر الطويل. الرجل: الذي بين السبوطة والجعودة.

⁽١١) القهر: حبل. الشقاق ج شقيقة وهي أرض غليظة بين جبلي رمل .

⁽١٢) بهج: حسن وابتهج. الأسحم: السَّحاب الأسود لكثرة مائه.

⁽١٣) الصقال: الجلاء والعناية والصيانة.

⁽١٤) نفت : دفعت ونحت. الصبا : ريح تهب من المشرق. الجهام : السحاب الذي أراق ماءه ، الطلال: ج طل وهو المطر الضعيف .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ 20 ___

(١٥) يوماً بأملحَ منكِ بهــجــةَ مَنْظَرٍ

بين العسشى وسساعسة الإيصسال

(١٦) حُسنا ولا بالذَّ منكِ وقَدْ صغّت

بعضُ النُّجـوم وبعـضُهن تَوَوالي

(١٧) تشفى الضّجيع إذا أراد عناقها

بمقبل عسنب المَذَاق زُلاَل

(١٨) صاف يرف كأنما ابتسمت به

عن غِبً غسادية غسداة شسمسالِ عن غِبً غسادية عُسداة شسمسالِ (١٩) شبم كأنَّ الثلجَ شيبَ رُضَاضُه

بِسُلاَف حسالصسة مِن الجِسرْيَال

(٢٠) صهباء صافية تنزّل تَجْرُها

ببلاط صَلَوْخَلَد من رُؤُوس جلسال

(٢١) منْ قرقف الزُّرجُون فُتَّ حتَّامُها

فـــالدُّنْ بينَ خَنَابِج وقـــلاَل

(٢٢) من قبهبوة نفخت كأن سُعيطَها

مسك تضوع في غداة شسمسال

(١٥) العشبى: ما بين المغرب والعتمة. الإيصال: الدخول في الأصيل وهو ما بين العصر والمغرب.

⁽١٦) ضغت: مالت للغروب. التوالي ج تالية وهي التابعة.

⁽١٧) الضجيع: المضاجع. المقبل: الشفتان ، الزلال: البارد الصافي اللون .

⁽١٨) يرف: يتلألأ ويبرق لونه، الغادية: المطرة في الغداة ، والغداة ما بين الفجر وشروق الشمس . الشمال: ريح الشمال، الشبم: البارد، شيب: مزج .

⁽١٩) السلاف: أول ما يعصر من الخمر.

⁽٢٠) البلاط: ما استوي من الأرض ولم يكن فيه حجارة. صرخد: موضع بالشام تنسب إليه الخمر الجيدة .

⁽٢١) القلال ج قلة: وهي الكوز الصغير القرقف: التي إذا شربها صاحبها أخذته رعدة .

⁽٢٢) القهوة : التي تقهي صاحبها إذا شربها عند الطعام ، الراح : التي يرتاح لها صاحبها، إذا شربها وهما من أسماء الخمر .

___ ٤٦ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ___

للشُّرْب أصْهَبَ قالصِ السَّربال

(٢٤) فكذاك نكهتها إذا نبهتها

والجلد غسيسر مسدرن مستسفسال

(٢٥) فَدَع الغواني والنشيد بذكرها

واصسرف لذكسر مكارم وفسعسال

(٢٦) إنَّ لنقْ تَسادُ الجيسادَ على الوَجي

نحسو العسدى بمسساعسر أبطال

(۲۷) في كلِّ ذِي لَجَبِ كِــانٌ زُهَاءَهُ

ليل تعسرُض أو رعسانُ جسيسال

(٢٨) دَهم يَظَلُّ به الفَـضَـاءُ مُـعـظًـلاً

كالطُوْد أسود مُرجْ فل الأَثْقَال

(٢٩) ما بين أوَّله وآخر جَرِمُها

يومٌ يُقسَاسُ وليلةُ البَسعِّسال

(٣٠) ومسومٌ عقد الهُمامُ برأسه

تاجَ الملوك رددن في الأغسسلال

(٣١) ومكرً معسرك تركن حُماته

للطُّيْسِر بين سَسوافل وعَسوالي

⁽٢٣) النطف: القرط. ذو النطف: الغلام الساقي.

⁽٢٥) النشيد: التغني ورفع الصوت. الفعال: الفعل الحسن .

⁽٢٦) الوجى : أن يشكو الفرس باطن حافره. المساعر: ج مسعر وهو الفارس الذي يقود نار الحرب،

⁽٢٧) ذو اللَّجب: جيش كبير يسمع له جلبة وصياح، الزهاء: العدد والمقدار، تعرض: طبق الأرض، الرعان: ج رعن وهو أنف الجبل.

⁽٢٨) الدهم: العدد الكثير. المعضل: الضيق، المجفل الأثقال: الكثير الأثقال يلقي بعضها على بعض،

⁽٢٩) البغال: أراد صاحب البعير،

⁽٣٠) المسموم: الفارس المشبهور وضبع لنفسه علامة في الحرب ، الهمام : الملك العظيم الهمة.

⁽٣١) السنوافل: ج سنافلة وهي القسم الأسنفل من الرمح، العوالي ج عالية وهي القسم الأعلى منه .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ ٢٧ ____

(٣٢) صَرْعَى تظلُّ الطيرُ تَخْبُلُ بينَها

ينْقُرن أعسينها مع الأوصال

(٣٣) كم من أناس قد حَويْن نهابهم

وأفَـــان من نعم وحيّ حـــلال

(٣٤) شعْتُ النَّواصي عادةٌ من فعلها

سفْكُ الدِّماء وقسمة الأمسوال

(٣٥) فتركْنَ قد قَضَّيْن من حَمَّس الوَغي

وطرا وجُلْنَ هناك كلُّ مُـــجــال

فالشاعر ينطلق فى القصيدة من واقعه النفسى الخاص، منتميا – بالدرجة الأولى – إلى تجاربه التى يعيشها ، أو يتمثلها قبل أى اعتبار آخر، فقد راح يفلسف حيات من خلال استغراقه فى لوحتين كبريين تدوران حول الموقفين الخمرى والغزلى، ليتوج اللوحتين كلتيهما بالفخر بنفسه وفرسان قومه ، حتى ليكاد يذكرنا بتلك الأطراف الثلاثة، كما صورها طرفة بن العبد لفلسفة حياته الجاهلية فى قوله المشهور:

ولولاً ثلاث هن من عسيسه الفتى

وجسدك لم أحفل مستى قسام عسودى

فسمنهن سسبقى العساذلات بشسرية

كمميت مستى مما تعل بالماء تزبد:

وكسرى إذا نادى المضاف مسحنبا

كسيد الغضا نبهت المتورد

إذ قصد إلى رؤية حياته من خلال أمور ثلاثة ، يتعلق منها اثنان بلذته بين خمر وغزل، ويرتبط الثالث بالآخرين، حيث يسعد أيضا بنصرتهم وإغاثتهم ، وهي

⁽٣٢) تحجل: تمشي متبخترة. الأوصال ج وصل وهو العضو على حدة .

⁽٣٤) الشعث: ج أشعث وهو المغبر المتلبد .

⁽٣٥) الحمس: الشدة ، الوطر: الحاجة ،

نفسها المشاهد التي وقف عندها الأخطل في لوحته الفنية الكبرى في هذه القصيدة.

وحين يصفو الأخطل لتجاربه الخاصة، يبدو أكثر صدقا في صراحته ووضوحه، وكأنما انتهز فرصة إزالة الحواجز التي قد تقوم بينه وبين ممدوحه، أو بينه وبين عصره، أو جمهوره العريض، حتى إذا وقف مع نفسه، أو مع جمهوره المحدود في مجلس المنادمة بدا حريصا على هذا النحو في كل المواقف التي عرضها، ففي الغزل راح يفصل في الأبعاد الحسية للصورة بلا تردد إذ راح يجعل من نفسه بطلا مغامرا يفوز بحضور الطيف الذي يذكره بمحبوبته ، فيسقط من خلاله مقاييس الجمال كما ارتأها من عالم الحس الذي ردد فيه «اللذة» و«اللهو» و«الجمال» و«الحسن» و«الجيد» بالإضافة إلى عرض مفاتن تلك الصورة من «غناها وترفها» فهي «مكسال» باعتبارها مكانتها الأرستقراطية ، مخدومة في بيتها، وهي تتمتع بملاحة خاصة يعكسها منطقها الرخيم ، وكأنه يفيد في تصوير غناها وكسلها من أستاذه في الغزل منذ الجاهلية ، إذ يقول امرؤ القيس عن صاحبته ونعيمها في معلقته المعروفة :

وتُضحى فسيتُ المسك فوق فراشها

نؤؤم الصُّحى لم تنتطق عن تفصل (١)

وهى «ريا المخلخل» أيضا كما عرض الأخطل ، وعند امرئ القيس: هصرت بفودَى رأسها فتمايلت الله المناها المنا

على هضيم الكشح ريًّا المُخَلْخُل

بل إنه يعجب من جيدها وشعرها أيضا بما أعجب به امرؤ القيس:

مهفهفة بيضاء غير مُفَاضَة

ترائبها مصقولة كالسجنج

وشعرها:

غدائِرُه مُسستسشرْرات إلى العسلا

تضِلُ المدارى في مُستنتى ومُسرسل

كما يعجب من نظرات عينيها بما أعجب به امرؤ القيس من وقع النظرة عليه:

⁽١) انظر المعلقة في شرح التبريزي ٢٠.

ومسا ذرفَت عسيناك إلا لتسضربي بسهمينك في أعشار قلب مُقتل

وإن كان قد وصف تلك النظرة على نحو ما وصفها طرفة : إذا نحن قلنا اسمعينا انبرَتُ لنا

على رسْلها مُطْرُوفة لَمْ تَشَدُد

ويكاد الأخطل يحس اقترابه من أسلافه في هذا المسلك اللاهي الذي لا يأبه فيه كثيرا بالتقاليد ولا تشغله القيم الاجتماعية أو الالتزام الأخلاقي ، ولذلك يكاد يتخذ مسلك امرئ القيس في مغامراته الغزلية منهاجا له ، ولكنه سرعان ما يتجه بالمغامرة اتجاها خاصا حين يدير من خلالها حديثا خمريا طويلا ، يسجل فيه مكانته بين ندمائه ، ويستوقفه المشهد الخمري بكل جوانبه ليقترب بالموقف ثانية من مجلس طرفة بين ندمائه وأقرانه . وإن كان الأخطل قد طرح معظم صوره على الخمر ذاتها وكأنها الشق الثاني من لوحة الغزل، إذا وجد فيها استكمالا لمتعته الأولى ، وبذلك شغل طويلا بتصويرها منذ عرض لتصوير أول ما يعصر منها إلى ما أطلقه عليها من مجموعة الأسماء التي عرفت بها ، فهي ، صهباء، وهي ، قهوة ، وهي ، جريال، وهي على المستوى التصويري ، باردة ، موصولة النسب إذ جئ بها من أشهر بلدانها ، صرخد ، ولذلك تبدو شديدة التأثير فيمن يشربها ، فتصيبه بتلك ،الرعدة ، المحببة إلى نفوس السكاري ، بالإضافة إلى ما يجده من لذة في رائحتها ، مع عذوبة نكهتها ، ليتوج الصورة بوصف سقاتها من الغلمان ، وما يدور بين الندماء من التغني بها ورفع أصواتهم إعجابا بتأثيرها ، واحتفاء بمجالسها .

وعلى هذا النحو كان عرض الأخطل للتفاصيل الغزلية والخمرية، متوخيا دقة الأداء لموقفه النفسى بين أقرانه، ومن يسير على فلسفته من أبناء عصره، وهو الأداء حريص على التقاليد والقيم، فهو يغنى نفسه بكل تجاربها من خلال اللوحتين فحسب، ويبدو أنه أراد أن يحذو حذو طرفة، فأدخل العنصر الثالث حول بعض من الفخر بقومه بتصور قوة بأسهم، وإعداد جيوشهم، وشجاعة قادتهم، ممن تتجاوز مكانتهم كل الملوك، إلى ما يكون من نتائج حروبهم من انكسار وهزائم صفوف أعدائهم، حتى يستعين بالمشهد المعروف لدى النابغة الذبيانى، حين يعرض مشهد الطير مع قتال جيشه وانتصار ممدوحه فى قوله المشهور:

ج وانج قد أيْقَنَّ أنَّ قبيله

إذا ما السقى الجمعان أوَّلُ غالب

إذ يكرر الأخطل مشهد الطير ، وهي تنقض على جثث القتلى ، لتعلن انتصار قومه في البيت الثاني والثلاثين .

ويبدو الأخطل وكأنما أحس أنه ارتد كثيراً إلى معجم الجاهليين ، وأكثر من الاستعانة بصورهم، التى لم يزد عليها كثيرا إلا ما اصطنعه في مثل تلك الاستدارة التي عرفت أيضا لدى النابغة ، ولكنه نقلها من إطار (المدح) إلى دائرته (الغزلية) هنا في قوله :

ما روضة خصصراء أزهر نورها بالقصهر بين شقائق ورمال بهج الربيع لها فسجاء نباتها ونمت بأسسحم وابل هطال ونمت بأسسحم إذا التف النبات كسأنه لون الزخسارف زينت بصقال

نفت الصب عنها الجهام وأشرقت

للشمسمس عب دجنة وطلال

يومسا بأملح منك بهسجسة منظر

بين العسشى وسساعسة الإيصسال

حسسنا ولا بألذ منك وقسد صسغت

بعض النجسوم وبعسضسهن توالى

وكأنه يختار من الاستدارة ما يتسق مع واقعه الغزلى ويعكس حالته النفسية المشرقة التى يطرحها من خلال «الروضة الخضراء» و«أزهر نورها» و«بهج الربيع» و«نمت بأسحم وابل هطال» ولون النبات كأنه «لون الزخارف المزينة بصقال» وقد «أشرقت شمسها» وهبت عليها «رياح الصبا الطيبة» واختصت بذلك المطر «الخفيف» الذي يزيد من رونقها. وزينتها .

وهكذا استطاع الأخطل من خلال دقته فى صياغة الاستدارة ، أن يغذى مشاهده بالدلالان النفسية العميقة وهى تكشف ما يحمله من تفاؤل للحياة من خلال المتعة التى تحققها له الخمر مع الغزل ومجالس الطرب ، وكأنه يعكس – على المستوى

الفنى - بعدا صراعيا شديد التميز في تجاوزه فكرة البيت الواحد إلى وحدة الكفر من خلال تماسك الأبيات التي تحتويها استدارته في آن واحد .

(Y)

وإذا كنا قد انتهينا – على المستوى النظرى – إلى أن الفن اختيار للموقف وحكاية لطبيعة التجربة وانعكاس للرؤية؛ فإن هذا التصور يمتد هنا إلى موقف الشاعر من النراث ، فهو يتصارع أيضا عبر ذلك التراث ، حتى يختار منه ما يبدو متسقا مع تجربته ، مما يزيد في ثرائها ، ومعالجتها على المستوى التصويرى . من هنا كان اختيار الأخطل لطرفة حينا ، وامرئ القيس حينا آخر ، حتى إذا جاء إلى حديث الفخر بدا تأثره أكثر وضوحا بعمرو بن كلثوم ، ولعله يرتبط به – كما رأينا قبل ذلك – بحكم العصبية التغلبية التى ينتميان إليها سويا ، وإذا مقومات المبالغة الفنية التى وصفها عمرو في معلقته حتى ألهت قومه عن كل مكرمة – على حد تعبير بعض شعراء بكر – إذا بها تعكس بعضا من ملامحها على مبالغات الأخطل ؛ وإذا قومه يحطمون بكر – إذا بها تعكس بعضا من ملامحها على مبالغات الأخطل ؛ وإذا قومه يحطمون الملوك المتوجين على غرار ما كان عند عمرو تصويرا في قوله :

وسيئد مَعْدشر قد تَوْجُدهُ

بناج المُلك يَحْسمِي المُحْسجَسرينا

تركنا الخيل عاكفة عليه

مقلدة أعنتها صفرنا

فإذا هي عند الأخطل:

بمسوم عقد الهمام برأسه

تاج الملوك رددن في الأدعـــال

ثم يستجمع الأخطل من صور البطولات المتناثرة في معلقة عمرو ما يعرضه من بطولة التغلبين في صورته المؤكدة:

إنا لنقستاد الجسياد على الوجى

نحسو العدى بمساعر أبطال

وعندئذ يتكرر عنده الضمير الجمعى «إنّا، كما اصطنعه عمرو تماما حتى إذا اقترب من ختام القصيدة أسرف في مبالغاته إسراف عمرو في صورته المشهور:

إذا بلغ الفطام لنا صبي

تخــرُ له الجــبابرُ سَـاجــدينا

وغير ذلك من صور البطولة المطلقة التي طرح منها الأخطل قوله:

كُمْ من أناس قد حرين نهابهم

وأفَـــان من نعم وحيّ حـــالال

وهي صور انتقاها لتتسق مع منطقة الخفر التي مال إليها كثيرا. وعلى هذا النحو يبدو الأخطل متمكنا من تراثه، بدليل ما اختاره منه من تلك الصور التي راحت تضرب في أكثر من اتجاه ، وتدور حول أكثر من موضوع ، وفيها استوحى الكثير من أكثر من شاعر ، وكأنه عاش خمر طرفة ، وغزل امرئ القيس ، وفخر عمرو ، كاشفا الطبيعة النوعية لفسلفته الخاصة من خلالهم حينا ، ومن خلال واقعه الخاص أحيانا ، خاصة إذا تذكرنا ما رأيناه من قبل حين تمثل مدح كعب بن زهير ، وكذا حين صور ظعينته . وربما رأيناه في عالم النقائض يعيش فنا جديدا يبرز فيه واحدا من أبطال المعركة اللسانية الكبر التي شغلت شباب عصر بني أمية ، كما شغلت نقاده ، ومثلت قمة صور الصراع على كل مستوياته .

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة للأخطل أن طولها لم يوظف في الفخر، بقد ماو ظف في خدمة تجاربه الغزلية والخمرية ، وبدا المدخل الذاتي طويلا عنده إلى الحد الذي قد يوهم بأنه لن ينظم في موضوع سوى الخمر والغزل، فقد اكتفى في الفخر بعشرة أبيات في نهاية القصيدة ، وكأنه عاش أيضا بذلك – على الصعيد الفنى موقف ني الرمة الذي عرف بطول مقدماته في وصف محبوبته ، ولوحات الصحراء، حتى إذا وصل إلى المدح أوجز فيه إلى الحد الذي قد يغضب الممدوح – أحيانا كثيرة – فيحيله إلى ناقته ليأخذ منها العطاء!!. وليس معنى هذا أن الأخطل كان بخيلا على قومه في باب الفخر ، ولكنه بدا شديد الكرم على نفسه في ذلك الكم من الصور التي عرضت موقفه في الحياة وفلسفته فيها أولا، ثم إنه لم يقصر في الفخر بوقمه في بقية الموضوعات التي نظم فيها ، ففي المدح أدخل الفخر في الهجاء ، وكأنه آثر هنا استغلال الموقف لعرض تجاربه الخاصة كما يعيشها ويتمنى استمرارها ، حتى راح يرددها في مواقف أخرى على قدر من الحرص والحذر، مما ينحو به إلى التصريح بجاهلية خمره ، حتى لا يصطدم بمنطق التحريم في المجتمع الإسلامي على نحو ولها:

شربنا فسمستنا مسسسة جساهلسة

مضى أهلُها لم يعرِفُوا: ما محمدُ ؟

ثلاثة أيّام فلمسسا تننبسهت

حُــشــاشـات أنفـاس أتَتْنا تَردُدُ

حيينًا حياةً لم تكُن من قيامة

علينًا ولا حَــُـشُــرٌ لناً به مَــوْعِــدَ

حياة مراض حولهم بعد ما صَحَوا

من الناس شـــتّى : عــادلون وعُــوّدُ

وقلنا لساقينا : عليكَ فعلد بنا

إلى منتلها بالأمس فالعَسوُّدُ أَحْسَمُـدُ

فحاءً بها كأنما في إنائه

بهسا الكوكب المريخُ تصفير وتُزْيد

نَفُوح بماء يشبه الطيب طيبه

إِذا ما تعاطَتُ كاسَها من يَدٍ يدُ

تميت وتحسي بعد موت وموتها

لذيذ ومحساها ألد وأمحك دُ(١)

فهو يسكب همومه وآلامه من خلال كأس الخمر التى يسعهد فيها أن جاهليا بلا عقيدة ولا دين، وهو لا يشغل نفسه - فى كثير أو قليل - بالتفكير فى بعث أو خلود ، ذلك أن لاموت والحياة عنده يصدران فقط عن متعة إحساسه بالخمر وتأثيرها فى نفسه ، وكأنه ينزلق من حرصه وحذره فى المدخل إلى الصورة ، إلى تلك الصراحة الجامحة التى لا تقف أمامها قيمة دينية ، ولا تعرف لنفسها حدودا أخلاقية ، فتصل به إلى حد المجاهرة بارتكاب المعصية وإعلان الزندقة فى زحام مجتمع إسلامى، وكأنه يكرر من ورائها جانبا مما رأيناه فى أبيات سابقة عرضناها له ، حيث يرفض الصوم والصلاة وغيرهما من عبادات إسلامية، فهو لم يعد يقتنع من حياته إلا بالخمر

⁽١) ديوان الأخطل ٧٠٠/٢ الحشاشة : بقية الروح، الأنفاس ح نفس، النفوح: التي تنشر الرائحة. الماء هذا : بخار الخمر وما يتطاير منها .

التى راح يجتهد فى سم الصور حولها، ونسج اللوحات الفنية من خلال تأثيرها، حتى ترك بذلك رصيدا ضخما لكل شعراء الخمر والمجون من بعده ، من مثل قوله:

راحٌ تعمارفَ فيهما معمشرٌ سُطرٌ

مسا بينهم غسيسرها إلَّ ولا نَسبُ

كسسأنهسساحين تجلوها بمنزلة

من الدِّنان عَلَى خُطَّابِهِ اللَّهُ ال

ترى الزُّجـاج ولم يُطْمِثْ يَدورُ بهـا

كانه من دم الأجواف ملختصب

حــتى إذا اتفص مـاء المُزْن عُــذرتهـا

راح الزُّجـــاج وفي ألوانه صــهبُ

تنزُو إذا صب فيها الماء مارجها

نَزْوَ الجَنادب من رمسضاء تَلْتَسهب

حستى إذا أخسذت منهم مسآخدا

وأنغَمُ وا الهام حتى كاد ينقلبُ:

راحوا وهم يحسبُون الأرض في فلك

إنْ صُـرًعـوا وَقَت الرَّاحـاتُ والرُّكَبُ

إذا هوى بعضهم منها لمَفْرقه

قالوا: انتهض ما عَلى شرِّيها عَطَبُ(١)

فهو يبدو قادرا على الإلمام بالصور الخمرية التى ترتبط بتجاربه ووجدانه، وهو شديد الانتماء لمن يدور فى فلكه ، أو يسلك سبيله ، وكأنه – بهذه الأبيات – يضع الأصول التى يأخذها بها أبو نواس فى العصر العباسى الأول حول تصوير ،عصابة السوء، التى تزعمها ، فكان تكرارا لهؤلاء الذين لم تجمعهم إلا خمر الأخطل ، حتى

⁽١) الديوان ٢/٤٧٢ الشطر ج شطير وهو الغريب. الإل: العهد. تجلوها: تظهرها وتعرضها. افتض عذرتها: مزج بها وهي صرف. المزن: السحاب ذو الماء . الصهب: الخمر. تنزو: تثب. الجنادب: جمع جندب وهو ضرب من الجراد، الرمضاء: الأرض المحرقة . انفضوا: حركوا باضطراب. صرعوا: طرحوا علي الأرض.

____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) _____ 00 ___

صارت بالنسبة لهم نسبا ورابطة ، مما ردده النواسى فى مثل حديثه إلى صاحبة الحانة قائلا:

فلما طَرَقْنَا بابَها بعد هَجُعَة فلما طَرَقْنَا بابَها بعد في الطّراقُ ؟ قلنا لها: إنّا : في الطّراقُ ؟ قلنا لها: إنّا : شيبابُ لم تَكُنْ شيبابُ لم تَكُنْ نووحُ بما رُحْنَا إليكِ في الدُّلَجُنَا نووحُ بما رُحْنَا إليكِ في الدُّلَجُنَا

وعلى هذا النحو يتكرر إعجابه بصفات أفراد عصابته بنفس الصورة الواردة فى صور هذه الأبيات للأخطل فهم مرة «فتيان صدق» وأخرى فتية كمصابيح الدجى غرر ، شم الأنوف إلخ وهكذا كان مع الندماء ، وعلى نفس الوتيرة بدا الحرص على تصوير تأثيرها ، فهم – أى الندماء – يحسبون الأرض فى فلك عند الأخطل على حد تصويره :

من عُسقَسار تركت ألسنتُسهم خسرُسسا من بعسد مساصَساتُوا فكانمًا قَسدٌ قسضَسوًا مسوتَهُم ثم عساشُسوا بعسدَ مَسا مَساتُوا(۱)

وإلى هذا الحد راح الأخطل يصول ويجول في عالمه الخمرى ، حتى جعل إليه رحلته مع رفاقه بعيدا عن عالم المدح أو السياسة أو مشكلاتها ، فكان له من صخب الخمر أنيسه الذي يسعد به ، ويهدأ عنده من عناء رحلته :

معى فِتْيَةً ما يسألونَ بِهَا لَكِ إِذَا مَصَا تَنَاشَ وَا سَكِلَ الأَزر إِذَا مَصَا تَنَاشَ وَا سَكِلَ الأَزر وإجّانَةً فيها الزُّجاجُ كَانَها

طوافي بنات الماء في لُجَّةِ البــحــر (٢)

وفي هذا المجال كرر صوره ، كما كرر صور أسلافه التي انتقاها ، ورأينا نماذج

⁽١) الديوان ٢/٧٨٦ العقار: الخمر ، الخرس ج أخرس. صاتوا : أحدثوا أصواتا.

⁽٢) ديوان الأخطل ٢٧٠/٢ تناشوا: شكروا. أسلبوا: أرخوا. سبل الأرز: ما طال من الأرز وسحب علي الأرض. الإجانة: إناء واسع. الزجاج: زجاجات الخمر.

منها ، فقد شغله من حياته فلسفتها على هذا النحو، وإن كان التكرار قد تحول إلى ظاهرة تنتشر في فنه، في غير موضوع الخمر أيضا ، على نحو ما نرى في تكرار المطلع المدحى في قصيدته الرائية المشهورة ،خف القطين، حيث يفتتح إحدى هجائياته بقوله:

راح القطينُ من الشَّعَانِ عُلَامًا أو بكروا وصدَّقُوا من نهار الأمْس ما ذكروا (١)

وكما أخذ من التراث صورا خمرية وغزلية ، وكرر نفسه على هذا النحو وغيره ، لم يتردد في أن يأخذ في فخره عن عمرو بن كلثوم وغيره أيضا من صور الحماسات الجاهلية ، مما يتناسب مع قضية الأحساب ويتسق مع الأنساب التي اعتمد عليها شعراء النقائض ، وهو واحد منهم ويكاد يردد صورة من المبالغات المطلقة عند عمرو في قوله :

وإن لنا بر العسسراق وبحسرة

وحيث ترى القُرقُورَ في الماء يسبحُ

وإن ذكر الناس القديم وجكدتنا

لنا مِـقْـدَحـا مَـجْـدِ وللناس مِـقْـدَحـا مَـجْـدِ وللناس مِـقْـدَحُ بنا يُعْـصَمُ الجـيـرانُ أو يُرْفَـدُ القـرى

وتاوى مَعَدُّ في الحسروب وتَسْرَحُ (٢)

فهو لم يبعد كثيرا عما صوره عمرو للتغلبيين أيضاً:

مسلأنا البسر حستي ضساق عنا

وظهـر البـحـر نملؤه سَـفـينا

وعلى مستوى الإعلام القبلي أيضا إذ يتأثر مراراً بقول عمرو:

وقد علم القبسائل من معددً

إذا قُــبَب بأبطحــهـا بُنينا

⁽١) الديوان ٧١١/٢ الثغراء: بلد . صدقوا ما ذكروا : جعلوه صدقا وحققوه.

⁽٢) ديوان الأخطل ٧٥٠/٢ . القرقور : السفينة العظيمة، يرفد: يعطي ويقدم، معد : معد بن عدنان، وهو يقصد قبائل معد .

بأنًا العساص مُ ون بكل كسحل وأنا البساذلُون لمُ حُ ستَ سدينا وأنا البساذلُون لمُ حُ ستَ سدينا ونحن إذا عسم سادُ الحيُّ خَ سرَّت على الأحُ سفاض نمنعُ مَنْ يلينا

وإلى غير ذلك من مؤثرات نجد الأخطل يعيش واقعه من خلال مادة التراث على مستوياتها المختلفة ، وهو يكشف عن صراعات فنية متنوعة تنوع ما يأخذ منه تبعا لطبائع تجاربه ، خاصة حين يضيف إليها من قدراته الخاصة ما يؤكد نسبتها إليه ، بحكم سيرته وأخباره ، ومكانته في عصر الأمويين، إذا غدا واحدا من كبار مادحيهم ، وفي نفس الوقت من فحول الهجاء والنقائض ، وقبل هذا كله يبدو شاعر الخمر والمجون الذي اتخذ من نصرانيته سندا له ، وإن كان قد تخلي عن كل القيم حتى ليبدو وثني المواقف في معظم الأحوال ، لا يعرف مجتمعا بقدر ما يغترب عنه مع ندمائه ، يعيش من خلالهم تجاربه الخاصة ، منصرفا إلى لهوه ومجونه بالدرجة الأولى ، حتى إذا ماعب من كؤوسها حتى الثمالة راح يسجل لنا فلسفته فيهما، ويضع ملامحها كحلقة وسطى تستند إلى مسلك جاهلى ، وتقود إلى مسلك عباسى – بعد ذلك – اتخذ أصحابه من الأخطل قدوة له ، كما بدا عند أبى نواس وغيره من شعراء جيله ومن بعدهم .

وعلى هذا بدت القصيدة مؤشرا لعديد من الصراعات المتميزة للشاعر من واقع حركته في فلك عصره ، وفي إطار فنه معا . فمن خلال عصره جمع بين مواقفه المتناقضة موزعة بين موضوعات الشعر المختلفة التي خاضها على مستوى الإبداع للقصيدة الواحدة ، وعلى مستوى محتواها بدا حائرا بين المادة التراثية التي استوقفته وبين إضافاته الخاصة التي تكشف قدراته الإبداعية المتميزة ، ومن خلالها ترك رصيدا معروفا في منطقة التصوير الخمرى قلده منها شعراء الأعصر العباسية من بعده .

22222222

الفصل الثانى المنطق القبلى وتوجهات الشاعر (مع جرير)

(أ) إحياء الصراع القبلى بين جرير والفرزدق (البائية) (ب) لغة الصراع مع التراث (اللامية)

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ 71 ____

(أ) إحياء الصراع القبلي بين جرير والفرزدق:

والشاعر هو جرير بن عطية الخطفى ، والخطفى لقب، واسمه حذيفة بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع .

فهو شاعر تميمى من عشيرة كليب اليربوعية التى راح الأخطل يهجوها حين هجا جريرا ، ومعروف فى تاريخها الاقتصادى أنها عاشت على الرعى للغنم والحمير، كما عرف فى تاريخ جرير نفسه أنه لم يكن من بيت عريق، إذ يقال أن أباه كان متخلفا فى المال مبخلا ، ولكنه نشأ فى بيت شعر ورثه أبناءه من بعده ، فكان منهم بلال ثم حفيده عمارة من شعراء العصر العباسى . ثم أن جريرا أخذ الشعر عن جده الخطفى الذى لقنه الكثير منه فى سن مبكرة ، حتى إذا اشتد عوده شد الرحال إلى يزيد بن معاوية – وهو خليفة – فمدحه ، وهجا من تعرض له من شعراء العصر مثل غسان السليطى والبعيث والفرزدق . وغير هؤلاء إذا أخذنا برواية أبى الفرج من أنه كان ينهشه ثلاثة وأربعون شاعرا ، فينبذهم وراء ظهره ، ويرمى بهم واحدا واحدا .

وظل شعر جرير محصورا فى دائرتى الفخر والهجاء ، حتى إذا صار حكم العراق لقيس وصاحبها الحجاج قدم عليه ، فأكرمه ، ونظم فيه مدائح رائعة ، كانت وسيلته بعد ذلك للوصول إلى الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان ، حيث نظم فيه أولى مدائحه ما يؤكد شرعية الخلافة فى بنى أمية ، مما أثر فى نفس الخليفة ، إذ قال جرير (١):

وإنى قدد رأيت على حدقدا زيارتي الخليفة وامتداحى زيارتي الخليفة وامتداحى الستم خير من ركب المطايا وأندى العدائوا وقدوم قد سَمُوْتُ لهم فدائنوا بدهم في ململهم في ململهم في ورداح المحدمي تهامة بعد نَجْد وماشئ حميت بمستباح

⁽١) ديوان جرير ١/٨٧ . الدهم: الجيش الكبير، ململة : مجتمعة. رداح: ضخمة. حمي تهامة ونجد: يقصد بذلك عبد الله بن الزبير ، أبو خبيب: الزبير ، الجماع : الخلاف والعناد. هبرزي: نافذ في الأمور، ألف: ملتف ، العيص: الشجر،

دعسوت الملحسدين أبا خسبسيب

جَـمـاحـا هَلْ شُـفـيتَ من الجِـمَـاح

فقد وجدوا الخليفة هبرزيا

ألفً العسسيص ليس من النّواحي

فسما شهرات عسسك في قُريش

بعسشسات الفسروع ولا ضسواحي

رأى الناسُ البصيرةَ فاستقاموا

وبينت المراض من الصـــحــاح

فهو يؤصل نسب الخليفة من ناحية - على المستوى القبلى - ويرتقى بهذا النسب حتى يبرر حقه فى الحكم والخلافة من ناحية أخرى ، وعندئذ يعلن انتماءه لحزب الشعراء الذين ناصروا الخلافة الأموية ، وقد أخذ مكانته فى بلاطها ، يدفاع عنها ، ويهاجم خصومها ، ويتبنى نظريتها ، حتى صار واحدا من شعراء السياسة ، مما وظف له فن القصيد فى المدح والهجاء . ويستمر دوره باقيا بعد وفاة عبد الملك ، حيث تقرب من بعده إلى ابنه الوليد ثم سليمان بن عبد الملك ، ثم يزيد بن عبد الملك . وإلى جانب مدح الخلفاء مدح جرير أبناءهم أيضا . وأبرز دور الأسرة كلها فى الخلافة التى صورها مقدسة باعتبارها قدراً إلهيا خصهم الله به ، وهو ما سار عليه شعراء العصر ليصرفوا بقية الأحزاب عن التفكير فيها ، أو حتى الثورة على خلفائها .

وعلى صعيد الفن الأموى يأتى جرير والفرزدق والأخطل فى سياق طبقة فنية واحدة، يُقدّمون فيها على شعراء الإسلام الذين لم يدركوا الجاهلية، ويظل الخلاف قائما حول تقديم أى منهم، ويبقى لهم أنهم احتلوا مكانة مرموقة سقط دونها كل أراد اقتحام الميدان، فافتضح أمره وهزلت مكانته، وظلوا هم يتصارعون من خلال فنهم، وإن كان الأخطل قد دخل بين جرير والفرزدق فى آخر أمرهما، وقد أسن ونفذ أكثر عمره.

وقد أحس جرير ضخامة مكانته فى الشعر، خاصة فى الهجاء ، فقال: والله مايجهونى الأخطل، وذلك أنه كان إذا أراد هجاءه جمعهم على شراب، فيقول هذا بيت وهذا بيت ، وينتحل هو القصيدة بعد أن يتمموها. ومع ما فى تلك الأخبار من عدم الدقة ، خاصة أن الشاعر يتحدث عن خصومه، فيبالغ فى تصوير الموقف، إلا أنها

تدل - فى جملتها - على اعتزازه بمكانته التى أقرله بها كثير من نقاد العصر وشعرائه(۱) .

فقد سمع الراعى شعره فأقر بأنه جدير بالسبق ، وأثنى عليه الفرزدق أمام الأحوص ، وقدم جرير المدينة ، وتحدث مع الأحوص حتى أخزاه ، وأقبل على أشعب وأجازه ، كما وفد على الحكم بن أيوب صهره ، فبعث به إلى الحجاج فحدثه عن معارضيه من الشعراء .

ومن أخباره ما يروى عن حديثه مع ابنه عن درجات الشعراء ، حين سأله : من أشعر الناس ؟ فقال : الجاهلية تريد أم الإسلام ؟ قلت : أخبرنى عن الجاهلية ، فقال شاعر الجاهلية زهير . قلت : فالإسلام ؟ قال : نبعة الشعر الفرزدق ، قلت : فالأخطل ؟ قال : يجيد صفة الملوك ، ويصيب نعت الخمر ، قلت : فما تركت لنفسك ؟ قال : دعنى فإنى نحرت الشعر نحرا .

فهو ينصب من نفسه حكما في الشعر ، وناقدا يوصف اتجاهات الشعراء، ويحدد طبقاتهم، ويحدد مكانته فوق كل هؤلاء شاعراً وناقداً .

كما يروى من أخبار الفرزدق التى تتعلق بجرير أنه سمعه ينشد بائيته ، فتوقع نصف بيت فيه هجو له ، فكان كما ظن ، وأنه سئل عمن يجاريه في الشعر فلم يعترف إلا به .

وقد وازن حماد الرواية بينه وبين الفرزدق ، حين أتى حماد الفرزدق ، فأنشده، ثم قال له : هل أتيت الكلب جريراً؟ فقال حماد نعم. قال الفرزدق : فأنا أشعر أم هو؟ فقال حماد : أنت في بعض الأمر ، وهو في بعض .

وقد رأينا الخلفاء يجتذبونه إلى البلاط الأموى بكثرة عطاياهم، كما يروى أن بشر بن مروان قد حكم له حين تفاخر هو والفرزدق بحضرته ، كما يروى أن سكينة بنت الحسن فضلته على الفرزدق أيضا.

وعلى أية حال فقد تعددت الروايات حول المقارنة بينه وبين الفرزدق، وكان الانتصار له في كثير منها حيث سجل له السبق على خصمه ، والتفوق عليه، الأمر الذي امتد إلى بيئة الشعراء أيضا إذا أخذنا بما يروى عنب شار من أنه فضل جريرا على الأخطل والفرزدق ، وما يروى أيضا عن ذهابه إلى عبد الملك بن مروان في

⁽١) تراجع هذه الأخبار وترجمة جرير في الجزء الثامن من الأغاني ص٣ ومابعدها. الشجرة عشة الفروع: ضعيفة الأغصان. والضاحية: بادية العيدان لا ورق عليها. بنيت تبينت .

دمشق والتفاف الناس حوله فى المسجد دون الفرزدق ، وكذا ما يروى عن تفضيل أبى مهدى له على جميع الشعراء .

وقد بلغ من اعتزاز جرير بفنه ومكانته فيه أنه رفض من يفضلون الفرزدق عليه، فكان يهجوهم من مثل ما ورد في هجائه سراقة البارقي بشر بن مروان، لأنه فضل الفرزدق عليه، وكذا من هجائه عمرو بن يزيد لتعصبه للفرزدق عليه أيضا. ولم ينزع جيرير في ضعره إلا إلى الموضوعات التي شغلت شعراء العصر فأسهم فيها إسهاما ضخما من حيث الكم وبراعة الصياغة الفنية ، وكانت كثرة ما نظمه داخل في إطار القصيد لا الزجر، وكأنه استجاب لإيقاع البيذة الخاصة حين تجنب التخصص في فن الغزل ، وحرص على أن يسجل قدراته في كل ضروب الشعر في قوله ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت نسبا تسمعه العجوز فتبكي على مافاتها من شبابها، وإني لأرى من الرجز أمثال آثار الخيل في الثري ، ولولا أني أخاف أن يستفزعني

وهو لا يريد بذلك أن يترك فنا عميقا يضرب فيه بسهم وافر من شعره، ويسجل فيه تفوقه، حين ضخم ذاته، وزاد من إحساسه بتوهج مكانته، على نحو ما تحكيه الروايات المختلفة التي عرضنا بعضا منها، ويروى أبو الفرج منها الكثير.

وفى المدخل النظرى إلى صراعات عصر بنى أمية توقفنا قليلا عند فن النقضية وتطور الهجاء، ورأينا العصر يشهد حركة أدبية متميزة، تطور فى ظلها فن الهجاء عما عرفته أصوله الأولى فى الهجاء الجاهلى ، وإن كانت صلة الشعراء بالقديم قد ظلت قائمة بل زادت حدتها حتى يستطيعوا أن يستجمعوا مثالب القبائل، مما يتخذونه مجالا يفتح أمامهم باب الفخر بمناقب القوم وصفات الشاعر ، فى موازة التعريض بخصمه .

وعلى هذا استمرت للهجاء صوره القديمة التى سيطرت عى أخيلة الشعراء، بل حاولوا تعميمها من خلال البحث الدائب، والتنقيب المستمر فى تاريخ القبائل، حتى إذا وصل الشاعر إلى سوق الكناسة أو المربد كسب الجمهور، وتصفيقه، وخرج من مسرح التبارى الشعرى مطمئنا إلى تفوقه المعلن على خصمه.

وإذا كان فن الهجاء قد تطور على هذا النحو حتى أصبح فنا متخصصا متمايزا تمايز صراعات العصر ذاته فقد وقف بعض الشعراء ليمنحوه كثيرا من طاقاتهم الفنية، وكان أشهرهم الفحول الثلاثة الذين أسهموا أيضا في السياسة من خلال فن المديح، كما أخذوا طريقهم الاجتماعي من خلال لوحات الهجاء، وقد رأينا في موقف

الأخطل – من قبل – كيف ختم مدحته للخليفة بهجاء جرير وقومه ، مستغلا ما كان من شأن عشيرة جرير، وهو أن منزلة أسرته، وعلى هذا بدا الهجاء عاملا مشتركا يظهر حينا في المدح وأحيانا في الفحر ، ولكن الكثير منه ورد أساسا للنظم، وموضوعا رئيسا ، مما نتعرف على صورة منه رسمها جرير حين وجه سهام هجائه إلى الراعي النميري وقومه قائلا في بائيته المشهورة التي أحيا بها الصراعات القبلية في ثوبها الجاهلي:

(١) أقلى اللوم عادل والعستسابا

وقُـولى إنْ أصَـبْتُ لَقْـد أصَـابا

(٢) أجدد في مسا تذكّر أهل نجدد

وحسيسا طال مسا أنتظروا الإيابا

(٣) ووجد قد طَوَيْتُ يكادُ منه

ضميرُ القلب يلتهبُ التهسابا

(٤) سألناها الشُّفاء فما شَفَتْنا

ومنتنا المواعسد والحسلابا

(٥) أبي لِي مَا مسضى لِي في تميم

وفي فَسرْعَيْ خُسزَيْمَسةَ أَنْ أُعسابا

(٦) ســـعلمُ مَنْ يصــيــرُ أبوهُ قَــيْنا

ومَنْ عُرفَتْ قصصائدُه اجستلابا

(٧) فسلا وأبيك مسا لاقسيت حسسا

كيربوع إذا رَفَعوا العُقابا

⁽۱) دیوان جریر ۱/۸۱۳

⁽٤) الخلاب: الكلام الذي ينطوي على خداع.

⁽٥) تميم : قبيلة الشاعر. فرحا خزيمة: هما بنو أسد وبنو كنانة .

⁽٦) القين : العبد الرقيق أو الحداد أو الصنائع، وكان أصحاب هذه الصناعة محتقرين عند العرب فعدوهم من أدنياء الناس.

⁽٧) العقاب: الراية التي تحمل في القتال والناس يقاتلون معها وحولها ما دامت قائمة فإذا سقطت انهزم أهلها. يربوع : جد من أجداد جرير .

- ٦٦ - أشكال الصراع فى القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بنى أمية) - (٨) وما وجَادَ المُلوكُ أعَد منا وأسرع من فسوارسنا استالها وأسرع من فسوارسنا استالها (٩) ونحن الحاكم ونعلى قُلاخ كالم الحاكم ونحن الحاكم ونحن الحاكم ونحن المحكم ونا المحكم ونا المحكم ونا والمُعم ونا المحكم والله والمُعم والمنابع والنّه والمنابع والنّه والمنابع والنّه والمنه والمنابع والنّه والنّه والمنابع والنّه والنّه والنّه والمنتابع والنّه والنّه والنّه والنّه والمنتابع والنّه والنّائم والنّائم والنّه والنّه والنّه والنّ

واحسرزنا الضنائع والنهسابا (١١) لنا تحت المحسامل سابغسات

كنسج الريح تطرد الحسبابا كنسج الريح تطرد الحسبابا (۱۲) وذى تاج له خسرزات مُلْك

سلَبْنَاهُ السَّرادِق والحِسجسابا (۱۳) ألا قسبحَ الإلهُ بنى عسقسال

وزادهُم بغـــدرهم ارتيــابا وزادهُم عــلام تَقَـاعَـسُـونَ وقَـدُ دعـاكم (١٤)

أهانكُمُ الذي وضع الكِتـــابا

(١٥) لقد خُرِيَ الفرزدقُ في مَعَدُّ فأمسي جَهدُ نُصرته اغتيابا

(١٦) ولاقي القَسِيْنُ والنَّحْسِات غَسِمًا

تَرَى لوكسوف عَسبْسرَته انْصــبـابا

⁽٩) قلاخ: موضع باليمن به وقعة نزل فيها على حكم بني رياح بن يربوع وولده .

⁽١٠) يوم ذي نجب: كان ليربوع خاصة دون بني حنظلة .

⁽١١) المحامل يقصد محامل السيوف ، الحباب : الذي تراه على الماء مثل الوشم ويظهر إذا حركته الربح .

⁽١٥) الاغتياب هنا يصور به عجز الفرزدق عن الانتصار لنفسه إلا من خلال اغتيابه ، والاغتياب ذكر الناس بالسوء في غيابهم .

⁽١٦) النخبات: الجبناء من الرجال.

(١٧) فيما هبت الفرزدق قَدْ علمتم

ومـــا حقُّ ابن بَرْوَعَ أَنْ يُهَــابا

(١٨) أعسد الله للشسعسراء منى

صواعقَ يُخْصِعُون لَها الرِّقابا

(١٩) قرزْتَ العبد عبد بني نُمَيْر

مع القَ يُنين إِذْ غُلِب ا وخسابا

(٢٠) أنا البازى المُطلُ على نُمَارِي

أتحت من السماء لها انصبابا

(٢١) إذا عَلقَت مسخسالبسه بقسرن

أصاب القلب أو هتك الحسجابا

(٢٢) ترى الطير العسساق تظلُّ منه

جـــوانح للكلاكل أنْ تُصــابا

(٢٣) فسلا صلَّى الإله عَلَى نُمَسيْسر

ولا سُــقــيَتْ قُــبــورهُمُ السَّـحــابا

(٢٤) ولو وُزِنَتْ حُلومُ بَنِي نُمَــيْــر

على الميسزان مسا وَزَنَتُ ذُبَابا

(٢٥) ألم نعستَقُ نساءً بني نُمَسيسر

(٢٦) فسغُضَّ الطُّرْفَ إنك من نُمَسيْسر

فسلا كسعسبا بلغت ولا كسلابا

(١٧) ابن يربوع: هو الراعي النميري، وبروع اسم أمه، ومعروف أن جريرا هجاه ضمن الثلاثي الذي تصدي له فكان الراعي والفرزدق والأخطل ، ويقال أنه هزمهم جمعيا في هذه القصيدة .

⁽٢٠) البازي : طائر قوي من جوارح الطير يستخدم في صيد الطيور .

⁽٢١) القرن: الخصم في القتال . الحجاب : الغشاء .

⁽٢٢) الكلاكل: الصدور وقد صورها الصقة بالأرض من مخافته وقد صار كالبازي .

(٢٧) وحُقُّ لمَن تكنَّفَ لهُ نُمَ لِيسَرَّ وضَ ... بنا لك أن يُعَ ابا (۲۸) فـيَاعَـجَـبى أَتُوعـدُنى نُمَـيْـرُ براعي الإبل يَحت سَرشُ الضَّبَابا (٢٩) فلَنْ تستطيع حَنْظلتي وسعدى ولا عـــــوى بلغْت كل الربابا (٣٠) قروم تحملُ الأعباء عنكم إذا مسالأمسرُ في في الحَسدَثان نَابا (٣١) هـمُ ملكُوا الملوك بذات كـــهف وهُمْ مَنَعُسوا من اليسمن الكُلابا (٣٢) إذا غــضـبَت عليك ينو تمـيم حسسبت الناس كلَّهُم غسضابا (٣٣) ألسنا أكثر الشقلين رَجْلا بَبَطْن منى وأعظَمــه . قـ (٣٤) ستعلمُ من أعز حمى بنجد وأعظمنا بغسسائرة هضسابا (٣٥) فسلا تجسزَعْ فسإنٌ بنبي نُمسيْسر كـــاقــوام نَفَــختُ لهم ذنابا (٣٦) شياطينُ البلاد يَخَفْنَ زَأْرى

وحسيَّة أَرْيُحَاءَ لي استجابا

⁽٢٨) يحترش الضباب: يحتال لها حتى يجعلها تخرج ذنبها فيصيدها.

⁽٣٥) الذناب: النصيب وأصله الدلق:

⁽٣٦) أريحا: مدينة ببيت المقدس.

(۳۷) تركْتُ مُجَاشِعاً وبنى نُمَيْر كسدار السُّوء أسرعتِ الخَسرابا (۳۸) ألم تَرنى وسَمْتُ بنى نُمَيْسر وزدت على أنوفسهم العسلابا (۳۹) إليكَ إليكَ عسبد بنى نميسر ولما تقستُ دخ منى شهابا

هكذا يحاول جرير أن يستجمع قوته في صراعه مع خصمه والانتصار لنفسه ولقومه منه، ولم يكن ليعدم الوسائل التي تحقق له هدفه من توظيف القصيدة التي بدأها مفتخرا ، ليفتخر في وسطها وفي ختامها أيضا بما تسجله له الأبيات (٥، ٨، ٩، ١٠ ، ٣١ ، ٣١ ، ٢٧) ، وبين لوحات الفخر يصول ويجول هاجيا كل خصم بما استجمعه من مثالب قومه ، معتمدا على المنطق في الأداء الغني أحيانا ، خاصة في تلك اللوحة التي رسمها لبني نمير ، إذ عرضها في صورة مقدمات يستخلص منها نتائجه ، فيقدم لها بالدعاء عليهم ، ويصور حقارة مكانتهم ، وضآلة عقولهم ، وما كان من سبي نسائهم ، وهي عيوب تلصقها بهم مواقفهم ، لينتهي إلى السخرية مما تتوعده به نسائهم ، وهي عيوب تلصقها بهم مواقفهم ، لينتهي إلى السخرية مما تتوعده به (نمير) ، فلا يعبأ بها لحقارتها ، وهو في ثنايا اللوحة يكرر «بني نمير» في كل الأبيات التي استوعبت الصور (من 77 - 77) ، دون أن يكتفي بذلك ، بل يخلص في ختام القصيدة لمعاودة الهجوم على القوم ثانية ، وليصور القبيلة وقد سحقت أمام جولته الغنية مع أبنائها ، فلم تقم لها قائمة بعد ذلك على نحو ما رصدته الأبيات (77 - 77 - 77) .

وبدت ظاهرة التكرار عند جرير عاملا مساعدا على تحقير مهجويه ، ولعله نفذ إلى مزيد من هذا التحقير بوسائل كثيرة غير هذا التكرار، على نحو ما شاع لديه من خطابية الأداء الذى استهل به القصيدة أولا ، حين بدا رافضاً اللوم، أو العتاب، حتى إذا ما خلص للفرزدق اتهمه في صناعة أبيه (القين) ، وفي صناعته كشاعر يسرق معانيه من الآخرين ، على غرار ما سجل ذلك الخطاب الذي رفع من خلاله راية التحدي (ستعلم ، فلا وأبيك، علام تقاعسون، وكذلك مع الراعى : فغض الطرف، فلا تجزع، ألم ترنى ، إليك إليك ... إلخ) وهو يؤكد أساليب الخطاب بتكرار بعضها على سبيل التوكيد المطلق للمعنى ، أو التوكيد الخاص لذلك التحدي من خلال الاستفهام المقصود الذي يطرحه في ثنايا جدله قائلا عن قومه :

ألسنا أكثر الثقلين رجلا

ببطن منى وأعظمه قبابا ؟

وهو تحد يزداد توكيدا بعيدا عن دائرة الاستفهام حين يدخل في نسيج الموقف الخطابي:

ستعلم من أعسز حسمى بنجسد وأعظمنا بغسسائرة هضسسابا

وقبلها:

ســــعلم من يصـــيــر أبوه قــينا

ومن عسرفت قصصائده اجستسلابا

ومع خطابية الأداء ومع المبالغات ينتقم جرير لنفسه ويسجل صورة من صراعه مع خصومه، وهو أشد ما يكون مبالغة حين يصور خصمه ويحقر مكانته، إذ يجعل من نفسه – على المستوى الفردى (صواعق أعدها الله لكل الشعراء) ، وهو (البازى المطل على نمير) لا يرحم من يفترسه منها ، و(شياطين البلاد تخشى زأره)، وتستجيب له (حية أريحاء) ، بل يقذف كل من يتعرض لها (بشهاب من شعره ، وفى مقابل لوحة التهديد وتضخيم مكانته الفردية يحقر من شأن خصومه من الشعراء أيضا، حين يؤاخذهم على ضعف إبداعهم الفنى، ويطبع عليهم منطق الذلة والانكسار حتى من خلال نسبتهم إلى أقوامهم ، وكأنهم – بهذا القياس – لا حيلة لهم أمام شهب جرير إلا مجرد تلقيها على النحو الذي صوره في ختام القصيدة .

ومن الدائرة الفردية ينتقل جرير إلى دائرة أكثر اتساعا وشمولا تضم قومه معهم - حين يقف مفتخرا بهم، فيرصد لهم عزة وشموخا ويشهد عليها الملوك من واقع ما عرفوه من شجاعة فرسانهم ، وسيادتهم في حكمهم والانتصار في معاركهم ، والذود عن حماهم، مما ترصده الأبيات المتوالية (٧ - ١٢) ، وبعدها مباشرة يضع النقيض للوحة من خلال مهجويه من كل الأقوام ، مكثرا من الدعاء عليهم (ألا قبح الاله . أهانكم الذي وضع الكتابا ، فلا صلى الاله ، ولا سقيت قبورهم ..) راصدا مثالبهم التي تحقر شأنهم بالقياس إلى مكانة قومه، خاصة حين يعيرهم بمسلكهم الاقتصادي في احتراش الضباب (٢٨) أو يصور مواقف نسائهم في الأسر (٢٥) أو خفة أحلامهم وضعف آرائهم (٢٤) ، وكيف يسندون أمرهم إلى غيرهم ممن يدير لهم أمور حياتهم (٣٠) حتى إذا أراد أن يتوج اللوحتين معا لجأ إلى

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ ٧١ ___

الصيغة المطلقة التى تعلى من شأن قومه على نهج عمرو بن كلثوم مع قبيلته ، فيقول جرير لخصمه :

رأيت الناس كلهم غييضابا

وكأنه يصدر – بذلك – حكمه بعد أن يوسع دائرة فخره بانتصارات قومه التى تجاوز بها حدود القبائل العربية ، حتى وقع بعض الملوك من ضحاياهم على نهج عمرو إذ يقول جرير:

وذی تاج له خسسسرازات ملك

سلبناه السسرادق الحسجسابا

هم ملكوا الملوك بذات كيسهف

وهم منعسوا من اليسمن الكلابا

فإذا به يستمد مصادر قوة قومه من خلال أيام عرفت لهم راح يرددها بتفاصيلها الإيجابية في الأبيات (٩، ١٠، ١١) ليملأ القصيدة بالملامح الإيجابية والسلبية على هذا المستوى الرباعي الذي يديره حول نفسه والشعراء من ناحية ثم بين قومه وقبائلهم من ناحية أخرى ، مستمدا مادته من الفخر الفني والقبلي والاجتماعي والحربي والسياسي ، ومتوجا معركته اللسانية بما استعرضه من قضية الأنساب التي استوقفه في كثير من الأبيات .

وقد أجاد جرير منذ المطلق حيث استطاع أن يحسن الدخول إلى موضوع قصيدته ، فبدا عنيفا في توجيه صيغ الخطاب ، حتى ظهر في مشهد الآمر الناهي من خلال تلك الأفعال التي رددها «أقلى» و قولى» حتى إذا أدار معها الحوار لم يطل في الشكوى ، حتى يسرع إلى الفخر بعد أن يطرح موقفه منها في بيتين فقط (٣،٤) ولم الشكوى ، حتى يسرع إلى الفخر بعد أن يطرح موقفه منها في بيتين فقط (٣،٤) ولم يشأ أن يقف عندها كثيرا حتى لا تهدأ ثورته الهجائية التي سيطرت عليه ، وكأنه بذلك سجل ولاءه للتراث من خلال ذلك التقديم للقصيدة على مستوى تص ، بر الظعينة وحواره معها ، ولعله سلك في هذا أيضا مسلك عمرو بن كلثوم الذي اصطنع نفس الحوار ، ونفس الصيغ – تقريبا – مع الظعينة ، على الرغم من حدة الموقف الذي صور النصر التغلبي على عمرو بن هند وما كان من تغني الشاعر بقتله إياه .

فالمقدمة تتسق مع القصيدة في طبيعتها ، وفي أسلوب الحوار من ناحية، ومن

ناحية أخرى فى ذلك الإيجاز غير المعهود عند جرير إلا فى مواطن الهجاء ، إذ قد يطيل فى تفاصيل لوحة الغزل والطلل فى المدح، ولكنه فى الهجاء يؤثر الانتقال السريع إلى موضوعه، دون أن يستوقفه عالم النسيب ، بما فيه من السلبية والانهزامية والاستسلام ، مما قد يتعارض مع الموقف الموزع بين فخر وهجاء .

وعلى هذا النحو حاول جرير أن ينال من كل من دخل معه حلبة الهجاء ، فانقض عليهم جميعا – على حد تصويره – ومهد لانقاضاضه بتسجيل فحولته الفنية من خلال مقدمة تراثية ، ومن الطريف أن يطلب في صدر المقدمة من صاحبته أن تقلل من لومه وعتابه ، وأن تعترف بما هو أهل له من التعقل والحق والصواب ، وكأنه يضع المهاد الطبيعي لتصديق كل ما يقوله بعد ذلك في موضوع القصيدة ، فالمقدمة تستهدف – أيضا – وضع الموقف في دائرة اليقين ، بكل تفاصيله من لدن شاعر يتمتع بكل تلك الصفات من الصدق والدقة وإجادة التصوير .

ورغبة في التخفيف من جفاف المقدمة ترك جرير لصاحبته قليلا من غزلياته وشوقه، حيث صور بخلها في وصاله على نهج كعب بن زهير، وهو يعترف ببخلها، وعدم وفائها بوعودها التي تتحول إلى أمان وأضاليل، ولكنها لا تكبله ولا توقف حركته طويلا، فسرعان ما يفر منها إلى فخره وهجائه الذي استهدفه أساساً من نظم القصيدة.

(T)

ومع انتقالة الشاعر من المقدمة إلى موضوع القصيدة تبدو صورة إحيائية من العصبية القبيلية الموروثة عن الجاهلية ، والتى راح هو وأقرانه يعيدونها إلى الحياة الأموية، حتى وضعوا رصيدا ضخما من مثالب القبائل العربية ، ويستغل جرير المنطق في الانتقال التدريجي بين الصور في القصيدة ، فحين يطمئن إلى تأصيل نسبه ، ويرفع من مكانة قومه بما لا يجعل مجالا لهجائه ينتقل بعدئذ إلى خصمه من نفس المنطق، فيسجل عليه ضآلة نسبه ، ويستغرقه تصوير حقارة مكانته في فنه وصنعته.

وعلى هذا النحو اعتمد الشاعر على صيغ المزاوجات الواضحة بين الفخر والهجاء ، على المستويين الفردى والجماعى ، ذلك أن الأطراف كلها تلتقى فى بوتقة وإحدة يبرز سالبها من خلال موجبها ، ولذلك أحكم الشاعر عرض المتناقضات وصور الصراع فى تلك اللوحات ، منذ صور قدرة قومه على النيل من أعدائهم ، إلى معرفة الملوك بشجاعة فرسانهم فى مقابل ضعف قوم خصومه، وما يعيرهم به من الغدر والريبة والمذلة ، وهوان الشأن بين بقية القبائل من حولهم ، مما ينعكس – حتما –

على خصمه ، حين تتجسد فيه صفات قومه ، فيبدو جبانا لا يستطيع مواجهة الخصم في حضوره ، بل يكتفى منه بالاغتياب الذي يكمل به صورة جبنه .

وقد وسع جرير من دائرة الهجاء والتحقير ، حين اصطنع المعركة في صورتها الجماعية ، ليسجل بذلك قدرته على قهر كل أعدائه في آن واحد ، وكأنه يرمز بذلك لبطولاته الفنية التي تتسق مع البطولات القتالية لدى فرسان قومه ، ولعل هذا ما يبرر كثرة فخره بشعره ، على نحو مما رأيناه من قبل .

كما يبقى له على المستوى الفنى ما أجاد فيه من تمثل الصورة العامة لموقفه وهو ما خلعه على القصيدة جملة ، حتى دخلت خيوطها الفنية فى نسيج متكامل، يشهد له بذلك تداخل المقدمة مع الموضوع ، ثم رصيد المزاوجات المتصارعة التى عرضها عبر لوحاته المتعددة من خلال لغة يغلب عليها طابع الوضوح وسهولة الأداء، وربما عمد إلى عدم الإغراق فيها فتجاوز التعقيد فى اختيار الألفاظ ، حتى تنفذ القصيدة بسهولة إلى أسماع جمهور عصره ، وعندئذ تتجاوز مجال الخصوم من حضور الأسواق الأدبية ، لتجد سبيلها بين أبناء القبائل جميعا .

ومع هذا الوضوح فى اللغة ، رأينا القصيدة تفيض بالصيغ الخطابية بين الأمر والنهى والقسم والدعاء ، ولاسيما ما كثر تكراره منها حتى أصبحت ظاهرة بارزة فى معظم أبياتها .

وعلى المستوى التصويرى أكثر جرير من إيراد التشبيهات والاستعارات والكنايات في القصيدة ، بدءا في ذلك من حديث الغزل الذي صور فيه قلبه يطوى من الرجد ، وضميره يلتهب التهابا على سبيل الاستعارة ، كما عمد إلى توالى التشبيهات التي تثرى لوحته ببساطة أدائها ، منذ نفيه الأشباه عن يربوع في عظمتها إلى ما رصده لفرسانها من التشبيهات لتلك السابغات التي رآها «كنسج الريح تطرد الحبابا» ، إلى ما رصده من تشبيهات لخصومه ، حين رآهم كأقوام نفخت لهم ذنابا ، وثالثا لما حل بهم من جراء هجائه فأصبحوا «كدار السوء أسرعت الخرابا» ولم ينس أن يغرق في التشبيه ، خاصة حين يرتبط بفنه إذ يرى شعره (صواعق يخضعون لها الرقابا) ، ويرى نفسه (البازى المطل عليهم) ، ثم يستطرد في عرض جزئيات الملمح التشبيهي في بيت كامل يعرض فيه قدرات ذلك البازى ، أو قدراته هو في النيل من خصومه على السواء (٢١) .

ولم ينس – أيضا – أن يكنى عن ضحاياهم من الملوك بقوله «وذى تاج ...» ثم في موضوع تلك الكناية التي طرحها من باب الإذلال لخصمه في بيت كامل أيضا

«فغض الطرف» وكأنما أراد أن يصرح بها فردد الحوار حولها فى البيت التالى مباشرة (٢٧) ، وحين يكنى عن عظمة قومه تراه يطرحها من خلال خصمه محذرا (إذا غضبت عليك بنو نميم ...) ، حتى إذا أراد توكيد مذلته وضعفه زاد من تهويل شعره ومكانته ، فكنى عن ذلك بمشهدين فى بيت واحد «حين جعل الشياطين تخاف زئيره» و«حية أريحاء تستجيب له وحده» ثم ختم القصيدة بما يؤكد نفس الصور من تهديده «باقتداح الشهاب» كناية عن عظم تأثير شعره ، وإبراز قسوته على جميع خصومه. على أن التصوير يظل قليلا بالقياس إلى إكثاره من السرد والتقارير التى عرضها على مدار القصيدة ، ربما لالتزامه بوقائع بعضها تاريخ وبعضها اقتصادى ، أو حربى ، قد لا يحتمل مزيدا من الإغراق فى الصورة ، لأنه يؤدى الوظيفة فى كل منها بشكل مباشر ومؤكد .

وتعطى القصيدة – على هذا النحو – صورة دقيقة من فن الهجاء ولغة الصراع القبلى عند جرير ، الأمر الذي يتسق مع شهرته التي ذاعت في هذا الفن حتى اختلف القدماء بين عدد الشعراء الذين انتصر عليهم ، وهل كانوا ثلاثة وعشرين أم أربعين ، وهو خلاف ينتهي إلى نتيجة واحدة تنتهي لصالح جرير في هذا الفن ، وتفوقه فيه ، حتى صار من كبار شعرائه ، ويبدو أن شهادة العصر له في الهجاء قد جعلته متخصصا فيه ، أو يكاد ، فكان هجاؤه كثيرا في ديوانه ، وأخذ من طاقته الكثير ، ريما لينتقم لنفسه ممن هجاه ، وريما دفعته ظروف نشأته المتواضعة إلى الذود عن نفسه وأسرته ونسبه ، وريما اشتد عنده رد الفعل حين وجد الأخطل يرتقى سلم البلاط الأموى في فن المدح ليتربع القمة ، فتزعم هو قمة الهجاء من ناحية وسعى إلى قمة المدح من ناحية أخرى ، فقربه عبد الملك ، وأنعم عليه ، ولكنه لم يجعله شاعره الرسمى ، فهو صراع النفس بين الشعر والطموح وهو الصراع الفردى القبلى في آن الرسمى ، فهو صراع النفس بين الشعر والطموح وهو الصراع الفردى القبلى في آن

وعلى أية حال فقد ترك جرير رصيدا ضخما من هجائياته ومدائحه ، وإن كان أكثر تميزا - كما رأينا - في فن الهجاء ، وربما بدت تلك القصيدة التي تصدى فيها لعدد من الخصوم فأفحمهم ، وعرض بهم من خلال مثالب قبائلهم نموذجا للتغنى بذلك الصراع القبلى ، الأمر الذي أثار حمية الفرزدق فانبرى يسجل مجد قومه من ذلك الهجاء الذي أدخله شريكا فيه، إذ راح يسجل مجد بني نمير نيابة عن الراعى ،

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ٧٥ ____

ويرفع عنهم ما دفعهم به جرير من هوان الشأن ، وكأنه يدفع بدوره بنى كليب قوم جرير في قوله : *

(١) أنا ابنُ العـاصـمين بني تميم

إذا مـــا أعظمُ الحــددُثان نابا

(٢) نما في كل أصييك درامي

أغرر ترى لقبيه حرجابا

(٣) ملوك يبسستنون توارَثُوها

سرداقها المقاول والقبابا

(٤) من المستسأذنين ترى مسعسداً

خُـشُـوعــ خـاضعين لهـا الرقـابا

(٥) شــيـوخ منهم عــدس بن زَيْد

وسيفييان الذي ورد الكلابا

(٦) يقسود الخسيلَ تركبُ من وجساها

نواصيها وتغسسصب الركابا

(٧) تفرع في ذرى عَسوف بن كسعب

وتَـأبى دارِامٌ لى أنْ أعَــــابا

(٨) وضَــمُـرةُ والجَــبُـركـانَ منهم

وذُو القسسوس الذي ركسنز الحسرابا

^(*) ديوان الفرزدق ١/٩٩ .

⁽١) الحدثان: الدهر وحوادثه.

⁽٢) قبته : يقصد القباب الحمر وكانت تضرب للسادة . الحجاب: الستر لأنه لايدخل إليه إلا بإذن منه.

⁽٣) السراق: الفسطاط الذي يمتد فوق صحن البيت أو الخيمة.

⁽٥) عدس بنى دارم . سفيان : جد الفرزدق . يوم الكلاب من أيامهم.

⁽٦) الوجا: الحفا ورقة القدم.

⁽٧) فد ذري عوف أي أن أمه هي بنت بهدلة بن عوف بن كعب.

____ ٧٦ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية –الجزء الرابع– (عصر بني أمية)____

(٩) يردُون الحُلومَ إلى جــــال

وإن شاغ بنتهم وجدوا شعابا

(١٠) لنا قسمرُ السسماء على الشريا

ونحن الأكسشرون حسصي وغسابا

(١١) ولست بنائل قسمسر السُّريا

ولا جَــبَلَى الذي فَـرعَ الهِــضـابا

(١٢) ولم ترث الفوارسُ من عُسبَيد

(١٣) ولما مُسسد بين بَنى كُلَيْب

وبيني غساية كسرهوا النصسابا

(14) رأوا أنّا أحقّ بآلِ سَــعـــدِ

وأن لنسا الحسنساظل والربسابسا

(١٥) وأن لنا بني عَــمْـرو عليــهم

لنا عـــدد من الأَثَريْن ثَابا

(١٦) ذُبَاب طارَ في لَهـــوَات لَيْتِ

(۱۷) أتعــدل حـَـوْمــتى ببنى كُلَيْب

إذا بَحْـــرى رأيْتُ لَهُ اضطرابا

⁽١٠) الحصى : العدد ، وكني بالغاب عن كثرة الرماح.

⁽١١) فرع الهضاب: علاها ، عبيد وشبث وشهاب: من بني يربوع .

⁽١٤) الحناظل: أي بني حنظلة ، الرباب: أحياء ضبة.

⁽١٥) ثاب: رجع ، الأثرين الأكثرين.

⁽١٦) اللهوات ج لهاة يقصد بها هنا فضاء القم .

⁽١٧) حومة البحر: معظمه،

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ٧٧ ____

(١٨) تروم لتسركب الصسعسداء منه

ولو لقدمً الله الله الله المناه من فوقه الغمرات منه

بموج كساد يحستسفل السسحسابا

(٢٠) تَقَاصَوت الجبال له وطمّت

به حَـــوْمَــات آخــر قــد أَنَابا

(٢١) فــإنَّك من هجــاء بني نُمَــيْــر

كـــاهل النار إذ وجــدوا شــرابا

(٢٢) رجَوا من حرّها أن يَسْتَريحوا

وقَد كسان الصديد لهُم شرابا

(٢٣) ولم ترث الفوارس من نُمَارِي

ولا كسعسبا ورثت ولا كسلابا

(٢٤) ومن يخْتَر هوازانَ ثُمَّ يختر

نميسرا يخستسر الحسب اللبسابا

(٢٥) وإنَّك قسد تركت بَنِي كُلَيْب

لكل مناضل غسرضا مسمسابا

(٢٦) كليب دمنة خسبست وقلت

أبى الآبِي بهـــا إلا سِـــبـابا

(٢٧) وتحسب من مالانمها كُليْبُ

عليها الناسُ كلُّهم غَسنابا

(۱۸) لقمان : هو لقمان بن عاد ، ساورها : واثبها .

⁽١٩) من فوقه: الضمير يعود علي لقمان، منه: يعود علي بحر الفرزدق. يحتفل السحاب: أي يستخفه فيمضي به يسرده.

⁽٢٠) طم الماء: غمر وطم الأمر: عظم.

⁽٢١) اللباب: الخالص.

⁽٢٧) الملائم ج ملائمة : اللوءم .

____ VA ______أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ___

(۲۸) فكم مِن خسائِف لي لم أضسره

وآخسر قسد قسدفت له شهسهابا (۲۹) وغُسرٌ قد نَسَفْت مسشهراتُ

طوالع لا تُطيق لَهـــا جَــوابا (٣٠) بِلَغْنَ الشمسَ حيثُ تكون شَرْقا

ومسقط قَرْنها من حيثُ غَاباً (٣١) بكل ثَنيًسة وبكُلُّ ثَغْسر

غـرائبُسهن تنتسب انتسسابا

(٣٢) وخالى بالنَّقا ترك ابن ليلى

أبا الصهباء محتقرا لِهابا الصهباء محتقرا لِهابا (۳۳) كفاه التعبلُ تبلُ بنى تميم وأجسنزُرت النَّعسالِبَ والذَّنابا

وتكشف القصيدة عن منطق شعراء العصر حول الموقف الهجائى العصبيات القبلية ، فلم يكن الصمت واردا إزاء ما قاله جرير ، بل كان رد الفعل واضحا عند الفرزدق الذى نظم قصيدته على نفس الوزن والقافية ، متناولا نفس الأفكار على عكس ما وجهها إليه خصمه ، بل إن القصيدتين تتفقان من حيث الطول إذا حذفنا المقدمة التى مهد بها جرير لهجائيته .

وعلى هذا ظل انتصار جرير مرهونا بهذا الرد الذى نظمه الفرزدق ، فانتصر به لقومه ، ولأقوام المهجوين الذين تعرض لهم جرير متحديا وهاجيا من قبل ويبدو أن الفرزدق آثر أن يدخل إلى الهجاء مباشرة ، وكأنما أسر في نفسه رغبة استفزاز جرير ،

⁽٢٩) والغر: يقصد بها قصائده.

⁽٣١) النصاب: المعاداة والمقاومة،

⁽٣٢) خاله هو عاصم الضبي، ابن ليلي أبو الصهباء: بسطام بن قيس بن مسعود قتله عاصم يوم النقا، الصهباء: فرسه .

⁽٣٣) التبل: الحقد والعداوة . أجزره: جعله مأكلا للثعالب والذئاب .

فأثاره بتحديه ، فلم يجد فرصة ولا مجالا لكى يقدم لقصيدته ، ذلك أن الدخول المباشر هنا لا يمثل قصورا فنيا ، ولا هو عجز لدى الفرزدق ، ولكنه أراد ذلك عن قصد – ليدخل مباشرة من خلال «الأنا» ويعكس توحدها مع «النحن» في صورتيهما الإيجابيتين من منظور الفخر ، وهو يحدد موقف الفخر حين يقرنه بالأحداث الجسام أو يربطه بالظروف العصبية التي تحتاج إلى الأقوياء ، ليكون هو وقومه مثلا أولئك الأقوياء .

وهو يجعل بنى تميم يعصمون الناس جميعا فى سنوات الشدة . ثم يعدد من أمجادها ما يربطه بذكر أشهر قبائلها «دارم» بما عرف من بطولات فرسانها ، وشجاعتهم اليخلص إلى رصد مكانتهم ضمن قائمة الملوك والعظماء فى مقابل ما سجله جرير حول فرسان قومه ، وكيف صورهم يقتلون الملوك ذوى التيجان . فيسجل الفرزدق لقومه الملك ووراثة القباب العريقة التى تشهد بعلو مكانتهم ، ويجمع فى لوحة الفخر بين قمم السياسة ، وبين الحكماء من شيوخهم معددا أسماءهم حتى إذا عرض مواقف الفرسان ذكر منها نماذج بطولية يفحم بذكرها خصمه ، وينتصر من خلالها لنفسه وقومه .

ومن المهاد المنطقى فى الفخر ينطاق الفرزدق إلى رد هجاء جرير ، فتبدو عنده كثرة بارزة فى صيغ التحدى التى يستعرضها فى البيتين العاشر والحادى عشر ، حيث يقف فى مفترق الطرق بين الفخر والهجاء ، ليرصد لقومه العزة فى صورها المختلفة ، وليخاطب جريرا محقرا مكانته من خلال صيغ الاستبعاد بالنفى ، قاصرا بذلك كل الفضائل على قومه . ثم يبلغ الفرزدق قمة الإطلاق للصورة والتعميم فيها ، حين يجعل كل القبائل العربية خاضعة لقومه سادة وشيوخا فى البيت الرابع ، ونحن نعرف مكانة (معد) فى الاستشهاد القبلى لدى الشعراء القدماء منذ قول عمرو بن كلثوم :

وقد علم القبائل من معد إذا قُبَبَ بأبطحها بنينا: إذا قُببَبُ بأبطحها بنينا: بأنا العاصمون بكل كحل وأنا الباذلون لجستدينا

إلى غير ذلك من تفخيم مكانة معد التى جعلها الشاعر هنا خاصعة لقومه على سبيل التضخيم والمبالغة المطلقة ، مما دفعه إلى ترديد كثير من الأسماء ، زيادة فى توثيق ما يقول ، وتوكيدا لما يذهب إليه .

ويعدد الشاعر أطراف الأنساب المختلفة التى يعتز بها قومه ، وفيها يعرج على ذكر الأصول والفروع ، بما تتسم به جميعا من سمات العظمة والسيادة ، حتى إذا وصل إلى الحديث عن ذاته أثبت لنفسه ما نفاه عن جرير حين قال متحديا :

ولست بنائل قسمسر الثسريا

ولا جسبلي الذي فسرع الهسضابا

كما يرد عليه ردا مباشرا في قوله:

تفسرع في ذرى عسوف بن كسعب

وتابسی دارم لسی أن أعسسابا

إذ ينقص بها قول جرير:

رحق لمن تكنفسسه نميسسر

وضــــــة لا أبالك أن يعــــابا

كما يأخذ عن جرير تكرار كلمة «نمير» من باب السخرية والتهكم فيحاول الفرزدق أن يعيد للفظة اعتبارها ، ويسقط ما قاله جرير بشأنها ، فيقول له مكررا أيضا:

ف___إنك من هج__اء بني نمي__ر

كــــأهل النا إذ وجـــدوا العـــــذابا

ثم تأخذه طرافة الموقف الدينى الذى اهتدى إليه فى البيت ، فيزيد من عمق الصورة على المستوى الدينى :

رجسوا من حسرها أن يستسريحسوا

وقد كان الصديد لهم شرابا

وكأن الفرزدق لا يهدأ حتى يكرر اللفظة ، محقرا بنفس الصيغة التي عرضها من قوله :

فـــائض الطرف إنك من نميـــر

فسلا كسعسبا بلغت ولا كسلابا

ليقول له الفرزدق:

لم ترث الفــــوارس من نميـــر

ولا كسعسبسا ورثت ولا كسلابا

وهو يحاول أن يتفوق على جرير ، حين يضع نفسه فردا في مقابل قومه جميعا في كفة الهجاء ، مؤكدا الموقف بذلك الاستفهام الاستنكاري الذي يطرحه قائلا :

إذا بحسرى رأيت له اضطرابا

ثم يردد هجومه وسخطه على جرير ، فيحقر مكانة بنى كليب بعد عرضه لمكانة (هوازن) (ونمير) في قوله:

ومن يخستسر هوازن ثم يخستسر

نميرا يختر الحسب اللبابا

وإنك قـــد تركت بنى كليب

لكل مناضل غيرضيا مسصيابا

وكأنه وجد متعته في مزيد من التحقير بترديد كلمة «كليب» وما يتعلق بها من التحقير ليرد على جرير حديثه عن نمير:

أبى الآبى بها إلا سلبابا

وتحسب من مسلائمسها كليب

عليها الناس كلهم غصابا

وكأنه يقصد إلى تعميم الصورة على نحو ما وجهها إليه جرير من قبل.

وبين التعميم والتخصيص ينطلق الفرزدق مستعينا بتلك الأسماء التى يرددها حول شرف نسبته ، ومكانة أخواله ، مع تأكيد السند التاريخي الذي يلجأ إليه أيضاً حول ما كان من «يوم النقا» إلى غيره من شواهد تاريخية ، يرصدها لصالح قومه، ليسقط بها دعاوى جرير وغيره من شعراء النقائض .

ويحاول الفرزدق أن يتمسح ببعض الجوانب الخلقية التي يعرضها على الصعيد الفردي ، وكأنه لا يبدأ بعدوان هجائي في قوله :

فكم من خــانف لى لم أضـره

وآخر قد قدفت له شهابا

ليؤكد المشهد بتسجيل قدراته الفنية ، حتى ينفى ما اتهم به من السرقات ، مما ورد عند جرير ، فيقول الفرزدق:

وغسر قسد نسسقت مسشسهسرات

طوالع لا تطيق لهـــا جــوابا

ثم يزيد فى تفضيل مكانة شعره وقيمته فى البيتين التاليين للبيت السابق مباشرة وكأنه فى مجمل فخره وهجائه ، سواء على المستوى الفنى أو الاجتماعى إنما يعكس أنماطا بارزة من صراعاته القبلية من أجل انتصار الجماعة ، مما عده الشعراء مكملا لانتصار «الأنا» وكذلك كانت هزيمة الآخر تتويجا لتلك النماذج الصراعية .

(Y)

وتكشف هجائية الفرزدق أيضا عن قدراته على استيعاب هذا النمط من أنماط الصراع التى أحالها الشعراء إلى فن، وفيه ظهر الإبداع والتميز خاصة أن هجائية جرير جاءت جامعة لعدد من خصومه ، فانبرى الفرزدق على هذا النحو ليرد على الهاجى هجاءه، معتمدا على توثيق قصيدته بذكر الأعلام وتسجيل الأيام ، والتوقف عند حقيقة النسب، والبحث عن الأصول التى تعرض لها جرير ، كما اعتمد أيضا على رصد فنى ممتد عبر الصور المختلفة التى طرحها فى ثنايا معالجته للقصيدة ، منذ الاستهلال الذى انشغل فيه بتشخيص الدهر على المستوى الاستعارى ، إلى موقف قومه من الجبال الراسيات حين يردون إليها حلومها ، إلى استعارة البحر لشهرته فى ضخامته واتساعه ، إلى تصوير حالة (كليب) وقد تركت غرضا مصابا ، إلى تشبيه ضخامته واتساعه ، إلى تصوير حالة (كليب) وقد تركت غرضا مصابا ، إلى تشبيه (كليب) بالدمنة الخبيثة التى يغضب منها وعليها الناس جميعا ، إلى تشخيص قصائده التى تبلغ الشمس شرقا وغربا ، بما يفى بتصوير قدراتها على الذيوع والانتشار بكل ثنية وثغر فى أى من الأنحاء .

وعلى هذا النحو برزت الصورة الاستعارية لدى الفرزدق فشاعت بين أبيات القصيدة ، وإن كثرت عنده أيضا – كما رأينا عند جرير – المواقف السردية التى تكتفى بتقرير الوقائع وعرض الأحداث ، خاصة حين يقف عند التاريخ ، ويذكر الأسماء ، فيكتفى بتضخيم دوائر البطولة ، أو مواقف الهزيمة بشكل فردى تقريرى متكرر عبر مشاهد القصيدة .

ثم ينفى فى قصيدة الفرزدق أيضا ذلك الحرص الواضح على سهولة الأداء اللغوى ، وتجنب التعقيد اللفظى ، فهو يسعى سعيا إلى إفحام خصمه من خلال نفس الأدوات، وفى نفس التوظيف الفنى الذى عومل من خلاله فى بائية جرير .

____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) _____ ٨٣ ____

ب - غلبة الموقف التراثي في الصراع الفني (اللامية):

وقد بدا جرير زعيما آخر من زعماء الإحياء في العصر، يكشف عن طابع تقافته التراثية ، ومصادر إعجابه بالفن في قصائد بعينها، فراح يقتفي أثر كعب ابن زهير في لاميته أيضا على نحو ما رأينا عند الأخطل وحاول من خلالها أن يطرح نموذجا من الصراع الفني بين جسه وبين إبداعه ، وبدت الغلبة مؤكدة لحس التراث بحكم طبيعة المعارضة ، يقول :

(١) خفّ القطين فقلبي اليوم مسبول

بالأعسزلين وشاقستنى العطابيل

(٢) قـربن بُزْلاً تُغالى في أَزِمَـــها

إلى الخدور ورَقْما فيه تهويلُ

(٣) مازلْتُ أنظُرُ حتى حالَ دُونهُمُ

خرق أمق بعيد الغَول مَدجه له ول

(٤) تيسة يحساربه الهسادى إذا اطردت

فيسه الرياح وهابى التسرب مَنْخُول

(٥) كان أعناقها دُلْقٌ يَمانيةٌ

إذا تغسسالَت وأداناها المراقسيل

(٦) لُحْقُ التَّوالي بأيديها إذا اندفعت

أعناقهن بسوم فيه تبخيل

(٧) كمانّمها مرحت من تحت أرحُلناً

قطا قسواربُه رُبْدٌ مَسجَسافسيلُ

⁽١) العطابيل: النساء الطوال الأعناق المتبول: الموتور

⁽٤) اطردت: تتابعت ، هابي الترب: الدقيق من الترب تغالي : تسابق، الرقم : العرض ، التهويل: التحسين.

⁽ه) الدلق: السيوف السريعة السلة ومفردها دلوق المراقيل: التي ترحل في سيرها، والرقل ضرب من السير رفيع.

⁽٦) تواليها: أرجلها، السوم: اسير ، التبغيل: الهملجة.

____ ٨٤ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع (عصر بني أمية) ____ (٨) أقسمسر بقسدرك إن الله فسضلنا ومسا لما قسد قسضى ذُو العسرش تبسديلُ (٩) بني لي الجد في عيطاء مُسسَرفة أبناء حنظلة الصيد المباحسيل (١٠) المطعمرن إذا هبَّتْ شَاميَـة والجسابرون وعظم الرأس مسهسزول (١١) والغُرِّف من سَلَفَيْ سَعْد وإخوتهم عمرو كهول رشبان بهاليل (١٢) إذا دعا الصارخُ الملهوفُ هجْتُ به مثل الليوث جَلا عن غُلْبها الغيلُ (١٣) تحمى الشغورَ وتلقاهُمْ إذا فَزعوا تعسدو بهم قُسرُحٌ جُسرُدٌ هَذَاليل (۱٤) تلقى فرارسنا يحمرن قاصينا وفي أسنتنا للناس تنكيل (10) كم من رئيس عليه التاج معتصب قد قد غادرَتْهُ جيادي وهو مَقْتُول (١٦) فادوا الهُذَيْل بذي بَهْدي وهُم رجعوا

يوم الغبسيط ببشر وهو مسغلول

(١٧) أُسُدٌ إذا لحقُوا بالخيل لَم يقفوا

نعم الفيوارس لا عُكِرُلُ ولا مسيل

⁽٧) الربد: النعام في ألوانها. المجافيل: النوافر. والقوارب: التي تقرب الماء أي تدنو منه.

⁽٩) العيطاء: الطويلة. الصيد: الكرام ، المبجال: العظيم.

⁽١٠) مهزول : لافح فيه من شدة الزمان.

⁽١٣) الهذاليل ج هذلول : الخفيف .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ ٥٥ ___

(١٨) فينا وفي الخيل تُردى في مساحلها

يوم الوغى لمنايا القسوم تعسجسيل

(١٩) عودُ النِّساء غداةَ الرُّوع تعرفنا

إذا دَعَ وْن دعاءً في الله تَخْليل

(۲۰) إذا لحقْناً بها تَرْدى الجياد بها

لم تخش نُبْ وتَنا العسود المطافيل

(٢١) تلقى السيوف بأيْدينا يُعَاد بها

عند الوَغي حين لا تَخْسفَى الخَسلاليل

(٢٢) فيمن يرم مجدنا العادئ ثم يَقس ا

قسومسا بقسومي يرجع وهو مسفسطسول

(٢٣) حُكَّامُ فَـصْلِ وتلْقَى في مـجـالسنا

أحسلام عساد إذا مسا أهذر القسيل

(۲٤) إنى امروء منضرى في أورمسها

مشهورة غرتي فيها وتحجيلي

(٢٥) الأثقلوُن حصصاةً في نديَّهم

والأرنون إذا خف المج سياهيل

(٢٦) إنا وجدنا بني القَبْحاء ليس لهم

في ابني، نزار قسدامسيس ولا جُسولُ

(٢٧) قسسوم توارث أصل اللوم أولهم

فسمسا لهم عن ديار اللُّؤم تُحُسويل

⁽١٩) عود النساء: التي معها أولاد. الدعاء العام: أن تنادي القبيلة يال بني فلان. التخليل: أن تخص قوما بالدعاء ، تخلل قوما بعينهم.

⁽٢٣) الهذر من القول: الكلام السقط.

⁽٢٤) الأورمة: الأصل.

⁽٢٦) القبحاء: نسبتهم إلى القبح، قداميس: قديم، لاجول: لا عقل يقول ليس له جول ولا معقول.

____ ٨٦ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ____

(٢٨) محالِفُ واللؤم آلى لا يفارقهم حستى يُردَّ على أَدْرَاجه النيَّلُ حستى يُردَّ على أَدْرَاجه النيَّلُ (٢٩) قسد ارتدوا برِدَاءِ اللَّؤم واتَّزَروا وقطعت لهم منه سسسرابيل وقطعت لهم منه سسسرابيل

ويبدو جرير – هنا – تراثى الأداء فى جوانب كثيرة، تكشفها القصيدة ككل فهو لايتبنى معارضة لامية كعب على مستوى التجربة فهو من شعراء النقائض الكبار الذين اكتفوا من فنهم بفكرة النقيضة وداروا حولها ، فلم يقفوا عند المعارضة بمعناها الفنى، بل اكتفوا بتسجيل إعجابهم بلامية كعب ، حتى تكررت صور منها فى مثل هذا النسق ، وفى أشباهه على غرار ما رأيناه من قبل عند الأخطل ، وأول ما تكشفه تراثية الأداء ذلك المزاج القبلى الحاد الذى يبدو فيه جرير شديد التعصب لقومه ، حريصا على إحياء العصبية الجاهلية ، وإن كانت مجالاتها تزداد اتساعا لديه من خلال ذلك التحدى المطلق الذى يسجله مثل قوله :

ف من يرم مسجدنا العسادى ثم يقس قوما بقومي يرجع وهو مفسول

إلى فخره بالانتماء إليهم دون سواهم:

إنى امروء مصصرى في أورمتها

مشهورة غرتى فيها وتحجيلي

إلى أن طرح الهجاء المقذع على خصومهم تأكيدا لانتصار عصبيته:

قـــوم توارث أصل اللؤم أولهم

فــمـا لهم عن داير اللؤم تحــويل

فإذا هو يوزع لوحات القصيدة بين فخر وهجاء ثم يوزع الفخر على المستويين الفردى والقبلى ، لتدور الصورة كلها حول عصبيته ، مما دفعه إلى بداوة المعالجة على المستويين السردى والتصويرى فمنذ مقدمة القصيدة راح يزاوج بين صورتين الصقتا بصاحبيهما «خف القطين» التى تقرن باسم الأخطل ، فقلبى اليوم متبول ، كما

⁽۲۸) النيل : نيل مصر.

تقرن بكعب بن زهير، ثم بدا شديد الإعجاب بلوحة الناقة كما رسمها كعب فراح يطيل هو الآخر في عرضها ، ويكثر من التفصيل فيها ، فيصور أنماطا مختلفة من سيرها ، وحركة أرجلها وضخامة جسدها ، لينتهى من اللوحة إلى الفخر بنفسه ، وبقومه ، في صيغة تقريرية ، تكشف ما أفاده من تراثه الإسلامي وحسه الديني ، وما قصده من اتجاهه إلى مذهب الجبرية:

أقصص بفيضلك إن الله فيضلنا

ومسا لما قمد قمضى ذو العمرش تبديل

وكأنه يضع الأساس المتين الذي ؤصل لعزة قومه ، وتجاوزهم غيره تفوقا وعظمة ، ليبدأ في عرض تفاصيل «العقد القبلي» الذي عرفته البيئة الجاهلية ويأخذ أكثر ما فيه من عناصر إيجابية ليخلعها على قومه ، ويجسدها من خلالهم ، مع الحاحه على تصوير تفردهم بها ، ونفيها عن غيرهم، وهو يأخذ من هذا «العقد» ما سبق أن طرحه عمرو بن كلثوم وغيره ، من شعراء الجاهلية في ظلال الحس القبلي العام الذي غذته لدى الشعراء أرصدة الصراعات القبلية المستمرة .

وعلى نهج شعراء «العقد القبلى» أو المدافعين عن «الحمى» فى الجاهلية راح جرير يتغنى بما تغنى به عمرو بن كاثوم ، وذلك بعد المدخل الدينى الذى ردد فيه فكر الجبرية ، ليقرر من خلاله تفضيل قومه من قبل الله تعالى، وبعدئذ يعمد إلى تفضيل ما أجمله هذا البيت ، فيسجل أصالة نسبه فى هؤلاء القوم ، وينسبهم أيضا ، ويطرح عليهم من مقومات الشجاعة والإباء ما يتولى بيان ملامحه فإذا هم «المطمعون إذا هبت شامية» كما كانت كذلك تغلب عند عمرو «العاصمون بكل كحل» وإذا قوم جرير «الجابرون وعظم الرأس مهزول «وكذلك تغلب الجاهلية» الباذلون لمجتديهم» وهو يردد الحوار حول تأصيل نسبهم، سواء منهم فى ذلك الشباب أو الكهول ، وكان الموقف عند عمرو «بفتيان يرون القتل مجدا ، وشيبا فى الحروب مجربينا، وإذا هم يحمون الثغور ، ويجيبون الصارخ والمستغيث ، على نحو مما صوره عمرو :

ونحن إذا عسمساد الحي خسرت

على الأحـــفــاض نمنع من يلينا

وإذا القوم في صورة جرير يجمعون من صور الشجاعة والعنف ما يمتد إلى كل أعدائهم:

تلقى فسوارسنا يحسمسون قساضسينا

وفى أسنتنا للناس تنكيل

على غرار قول عمرو:

نطاعن مسسا تراخى الناس عنا

ونضرب بالسيسوف إذا غسشينا

وهو في موطن فخره الحربي يعدد ضحاياهم من ذوى التيجان:

كم من رئيس عليه التاج معتصب

قد خادرته جيادي وهو مقتول

على نفس النسق الفنى الذي يرسمه عمرو في صورته:

وسسيسلا مسعسشسر قسلا توجسوه

بتاج الملك يحسمي الحسجسرينا

تركنا الحسيل عساكسفسة عليسه

مقلدة أعنتها صفونها

ثم يستعرض الشواهد التاريخية لتثبيت ما يقوله ، أو يصوره من شجاعة قومه، فيذكر لهم «يوم الغبيط» وكيف رجعوا ببشر «وهو مغلول» مما ورد عند عمرو نظير له في تسجيل أيام التغلبيين :

إلىكم يا بنى بكر إليكم

ألما تعلم وامنا اليقيق

ألما تعلمسسوا منا ومنكم

كسستسائب يطعن ويرتمينا

ثم يأتى تعرض جرير لصورة النساء على المستوى الحماسى فى ميادين القتال مما يشى بتشابههما مع نفس الموقف لدى عمرو ، حيث استهل لوحة المرأة من خلفهم فى القتال :

على آثارنا بيض كيسوام نحسارق أو تهسونا

وإذا بإطلاق الصورة في مجمل الفخر حول تعجيز من يحاول اللحاق بمكانتهم، أو بلوغ شأنهم يبدو صدى لما سجله عمرو لتغلب في الجاهلية:

لنا الدنيا ومن أضحى عليها

ونبطش حين نبطش قسسادرينا

إذ رصد لقومه من الحكمة والتعقل في وزن الأمور ما يفضلون به غيرهم، ومن قدرتهم على الفصل في الأمور ما يدفعون به الأذى عن كل من يقع في حماهم ، مما يرد عند عمرو إذا ما كان التغلبيون في غير قتال :

وأمــــا يوم لا نخـــشى عليـــهم

فنصبح في مسجسالسنا تُبسينا

وبهذا راح جرير يلتقط من التراث ما وجده ملائما للموقف من صور ابن كلثوم، أو غيرها ، وهو ما أصبح قاسما مشتركا بين شعراء الفخر ، وما دفع الشاعر إلى التنقل بين مصادره ، فلم يستعبده شاعر بعينه . وكما أعجبه الإيقاع الصوتى فى اللامية المضمومة التى نظمها على نهج كعب ، منذ أحال الموضوع عما ذهب إليه كعب ، فبدا مفتخرا وهاجيا ، ولم يأنف أن يأخذ بعضا من صور كعب نفسه على نحو مما رصده فى مشهد الشجاعة من قوله :

أسد إذا لحقوا بالحيل لم يقفوا

نعم الفــوارس لا عــزل ولا مـيل

من مشهد المهاجرين عند كعب:

زالوا فسمسا زال أنكاس ولاكسشف

عند اللقاء ولا مسيل مسعاريل

وهو يعكس صورة كعب حين ينقلها من عالم المدح إلى الهجاء ، فيتناسب عكس الصورة مع طبيعة الموضوع في قوله هاجيا ومشخصا:

قسسمه ارتدوا بسرداء الملؤم واتنزروا

وقطعت لهم منه سيسرابيل

على عكس الموقف التصويري في مدح المهاجرين لدى كعب:

شم العسرانين أبطال لبسوسهم

من نسج داوود في الهيبجا سرابيل

ولم يقتصر جرير على الإفادة من التراث، بل راح يستوحى من شعراء عصره، إذ ربما تشابهت الخواطر بحكم تشابه المواقف الهجائية ، فهو يكاد يتفق مع الأخطل في بعض صور الهجاء في مثل قوله:

قسسوم توارث أصل اللؤم أولهم

فسمسا لهم عن ديار اللؤم تحسويل

إذ يقترب به من عالم الأخطل في قوله عن كليب بن يربوع قوم جرير:

قسوم تناهب إليسهم كل مسخسزية

وكل فاحسسة سبت بها منضر

وكذلك كان قول الأخطل في تصوير استحالة إسناد المجد إليهم:

قد أقسم الجد حقا لا يحافهم

حستى يحسالف بطن الراحسة الشعسر

مما يقترب من قول جرير هنا:

محالفوا اللؤم آلى لا يفارقهم

حسستى يرد على أدراجسه النيل

وعلى هذا النحو – أو قريبا منه – انعكست تراثية الأداء عند جرير في مواقف مختلفة ، كما رأينا عند الأخطل من قبل ، وهو لم يعمد إلى المعارضة الفنية لكعب ابن زهير ، بقدر ما أعجب بإيقاع لاميته ، فاتخذ منه – أى ذلك الإيقاع – سبيلا إلى نظم القصيدة ، ومن ثم جاء اتفاقه معه في بعض ألفاظ القوافي التي رددها بين «مجهول»، «تبغيل»، «تبديل» ، «مهزول» ، «الغيل» ، «ولاميل» ، «مفضول» ، «القيل» ، «تحويل» ، «سرابيل» وكأنه – بهذا – قد أخذ أكثر من ثلث ألفاظ القوافي في لامية كعب بن زهير، مما يكشف عن قصده إليها ، وصدوره عن إيقاعها ، وإعجابه المؤكد بها . وعلى المستوى التصويري اندفع جرير إلى التشبيه على النمط الجاهلي ، مما رصده قوله عن الإبل «كأن أعناقها دلق يمانية» . «كأنما مرحت من تحت أرحلنا» . وفيما عدا المقدمة تخف حدة التشبيهات ، وكأنما قصد الشاعر إلى تغليبها – أى التشبيهات –

على الجزء الجاهلي، مما يتواءم معه من أساليب التصوير ، حتى إذا اقتحم موضوعه ، بدا الشاعر مسلحا بصور أخرى أكثر عمقا ، وأشد دلالة ؛ منها ذلك المستوى الاستعارى البليغ الذي يجعل من خلاله جندهم «أسدا» حيث يعمد إلى مزيد من المبالغة في التشخيص الذي يخلعه على المنايا حين ترتبط بالأسد منهم ، فيتوجه إلى خصمهم ، فعندهم «لمنايا القوم تعجيل» وسيوفهم «يعاذ بها عن الوغي» والمجد «يرام» والقوم يخضعون للقياس ، وللشاعر «غرة وتحجيل» . وقوم خصمه يتوارثون «اللؤم» بل «يتحالفون معه» بل «يرتدون رداءه ويقطعون لأنفسهم منه سرابيل» وعلى غرار هذا النهج تنتشر الصور في القصيدة ، بدءا من المستوى البسيط بأداته ، إلى عرض صورة تشبيهية واحدة ربطها الشاعر بفخره الفردي حين جعل نفسه ممثل الليوث جلاعن غلبها الغيل، ثم كان ما رصده من بقية الصور الاستعارية التي نحا بها نحو التجسيد والتشخيص في المواقف التي رأيناها . وهو لم يتردد في التكنية في غير ذلك المواقف عن ذكر قومه ، فهم (المطعمون إذا هبت شامية) أو تصوير شجاعتهم (والجابرون وعظم الرأس مهزول) ، أو عن أصولهم العريقة ، فهم «الغر من سلفي معد وإخوتهم» أو مروءتهم في إغاثة المستجير بهم إذا ما سمعوا دعاء الصارخ الملهوف أو عفتهم التي عرفت عنهم (عوذ النساء غداة الروع تعرفنا) . كما استغل الشاعر كما من صيغ المبالغة بعيدا عن عالم التصوير الصريح ، وفيها شغل بتضخيم المواقف ، وقصد إلى الإكثار من توكيدها على نحو مما اصطنعه في توجهه الجبري (إن الله فضلنا) مما أكده ثانية (وما لما قضى ذو العرش تبديل) إذا يبدو فيها جبرى المذهب ، على نحو سلكه أيضا في الدفاع عن الخلافة، قصدا بذلك إلى إحباط الأحزاب عن مجرد التفكير فيها . ومن مثل هذه المبالغات كان طرح الكثرة العددية لمن قتل من زعماء الأعداء (كم من رئيس عليه التاج معتصب) ، ثم ذلك التكرار الذي يؤكد به سلسلة نسبه (إني امرؤ مضرى في أورمتها مشهورة غرتي فيها وتحجيلي) ، فمن الأورمة راح يؤكد أصالة الشهرة تم الغرة ، وبعدها يستكمل المبالغة بأفعل التفضيل التي قصد بها قومه سبقا وتفردا ، فهم «الأتقلون حصاة في نديمهم وهم «الأرزنون إذا خف المجاهيل» .

وفى غير هذه القصيدة بدا جرير شاعرا تراثيا أيضا ينثر ما اكتسبه من أسلافه بين سرده وتقاريره وبين صوره الشعرية ، على نحو ما يأخذ مثلا من الوشم الذى صوره زهير وطرفة فى قول الأول:

ودار لهسا بالرقسمستين كسأنهسا

مسراجسيع وَشْم في نواشسرِ مِسعْسمَم

____ ٩٢ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية –الجزء الرابع– (عصر بني أمية)____

أو قول الثاني :

الحسولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كسبساقي الوَشم في ظاهر اليسد

إذ يتردد لدى جرير على نفس النسق ، وفي نفس الدرجة من التصوير:

منازل قد خَلْت من سَاكنيها

عسفت إلا الدعسائم والشسمسامسا

مسحستسها الريح والأمطار حستي

حسبت رسومها في الأرض شاما(١)

وليست الشامة بعيدة الشبه عن الوشم ، فهى سواد يصور من خلاله آثار الرماد كأنها شامات شبيهة بنظائرها في جلد الإنسان .

وهو لم يستسلم - بمثل هذا - للمشهد الجاهلي إزاء الطال ، بقدر ما حاول أن يضيف إلى الصورة من التراث الإسلامي ، تلك التحية التي عرضها في قوله :

عليك - وإن بُليت كـــمـــا بلينا-

سلام الله أيتسها الطلول

وقد رأيناه يأخذ مشهد الانتصار على ذوى التيجان من عمرو بن كلثوم:

وسييسد مسعسشسر قسد توجسوه

بتاج والملك يحمى الجمحرينا

تركنا الخييل عاكيفة عليه

مسقلدة أعنتها صفونا

ليعرضه من خلال فخره الفردى:

كم من رئيس عليه التاج معتصب

قد غادرته جيادي وهو مقسول

ومن خلال الفخر القبلي الجماعي:

⁽۱) دیوان جریر ۲/ه۷۷ .

ألا رب جـــــار سلبناه تاجـــه

فأصبح فينا عانيا يشتكي الكبلا(١)

وهو ما ردد قبله في بائيته التي عرضنا لها من قبل:

وذی تاج له خیستزرات ملك

سلبناه السرادق والحسجسابا

وهكذا بدا جرير تراثى الأداء فى مقدماته وموضوعاته معا ، كما بدا قادرا على الإضافة إلى الموروث عن طريق التجديد فيه ، كما رأينا اختفاء العنصر الإسلامى - تقريبا – فى حديث الطلل ، وإن ظلت المرأة عند محور المقدمات مما حاول فلسفته فى قوله :

ومن يُعْط ود الغسانيسات فسانه

غنى ومن يحسرمنه الود يُحسرم

ومن ذلك ما طرحه من رأيه في مقاييس الجمال التي بدا فيها متأثرا بامرئ القيس في صورته المشهورة لتأثير العين فيه على لغة العاشقين:

ومسا ذرفَت عسيناك إلا لتسضربني

بسهمَيْك في أعهار قلبٍ مُعَتل

إذا تبدو الصورة أكثر عمقا عند جرير في صياغته عبر ذلك الاستفهام الذي وظفه قوله:

هل الغـــوانى لمن قــتلن من قــود أو من ديات لقستلى الأعــين الحــود

حيث يكشف من خلاله عن حسه البدوى، موضحا أبعاد الموقف الذى يجد فيه نفسه وكيانه من خلال تلك العصبية التى تذكرنا بالتصور البدوى القديم فى مثل قول دريد بن الصمة:

ومـــا أنا إلا غـــرى إن غــوت وان ترشد غـزية أرشد

⁽۱) دیوان جریر ۲/۷۲۰ .

فإذا بجرير يقول:

قسومی فسأصلهُمُ أصلی وفسرعسهمُ فسقدی وامسراری فسردی وامسراری

وهو يبدو – مع تمسكه بالتراث – فنانا قادرا على الإضافة ، منذ انصرافه بمدحه إلى بالجانب السياسي الذي عد جديدا في الحياة الأموية ، ولعله بدا أكثر إبداعا في تحويل النظرة المدحية في إحدى صوره التي يرصد فيها موقف الممدوح من الرعية ، مما يكشف عن صدق تفاعله مع الحياة الاجتماعية ، وحرصه على الانصراف عن تزييفها عن طريق المبالغات المدحية ، إذ ورد ذلك عنده في مثل قوله:

ألاً هل للخليفة من نزار فقد أمسوا وأكثرهم كلول فقد أمسوا وأكثرهم كلول وتدعُ وقد ألارامل واليستامي ومن أمسسى وليس به حَسويلُ وتشكو الماشيا إليكَ جَهداً ولا صحب لهن ولا ذلولُ ولا صحب لهن ولا ذلولُ وأكست وأدهن وهن سُفع واكست مبا لمليلُ ولا خلد والعسما المليلُ ويدعوك المكلفُ بعد جهد وعان قد أضربه الكبول(١)

فهو يلفت نظر الخليفة إلى فئات في مجتمعه ندر من المادحين عرضها أو الالتفات إليها إلا على سبيل الشكوى ، فلكل فئة مطالبها وحاجاتها التي يتحمل الخليفة تبعاتها ، فمنها الأرامل ، واليتامي ، ومنها كل صاحب حاجة يشق طريقه الملئ بالصعاب إلى الخليفة ، وإن كان جرير قد وظف نهاية الصورة لخمدة قضيته المدحية، ولعله قصد رحيله هو شخصيا إلى الخليفة ، طلبا لمزيد من عطائه ، أو إيجاب حقوق العطاء إذا استعرنا تعبير ابن قتيبة في هذا الصدد .

⁽۱) ديوان جرير ۲/۷۱۷ .

ومع تعدُّد هذه الجوانب في شخص جرير تتضح ملامح الصراع التي انعكست في فنه مزاوجة بين القديم وبين العصر، وتتكشف طبائع حياته المتناقضة بين الممدوحين والمهرجين والخصوم، ومنها ينصرف إلى تسجيل طبيعة المتناقضات في حياة المجتمع عامة، وما ساده من تيارات سياسية وفكرية بوجه خاص.

ونترك جريرا هنا لتكون لنا معه عودة ثانية في حوار آخر حول فن النقيضة في عصر بنى أمية مما يعكس صورة من طابع الحياة العقلية . ومن ثم قد يتداخل الحديث عن الفرزدق بالحديث عنه – أي جرير – على نحو ما يحتويه المبحث التالى من هذه الدراسة .

2222222

الفصل الثالث مع الفرردق

(أ) الصراع المعلن (اللامية)

(ب) الرد الصريح (اللامية)

الفرزدق والصراع المعلن

والفرزدق شاعر تميمى، وباسمه يكتمل ثلاثى النقائض الأموية ، فهو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال، نشأ فى بيت كريم حفى بالمآثر والمفاخر ، مما زاد من تغنيه بعصبيته ، إلى جانب ما بدا من جاهلية أخلاقية التى عرفت عنه ، خاصة ما شاع عنه من العنف والغلظة ، مما أهله لأن يكون واحدا من كبار الهجائين فى عصره .

والفرزدق لقب غلب عليه . ويعده أصحابه هو وجرير والأخطل أشعر طبقات الإسلاميين، وتشير بعض أخباره إلى غروره ، واعتزازه الشديد بنفسه وقومه ، إذ كان كثير الفخر بهم حتى في مجالس الخلفاء من بني أمية ، ولعل فن النقيضة قد ساعده على التوسع في ذلك الفخر والإشادة بقومه ، في مقابل التعريض بأقرانه عن طريق هجائه لهم وعرض مثالب عشائرهم ، على غرار ما رأيناه في موقف الأخطل وجرير من قبل .

ولم يوقف الفرزدق كل فنه على دائرة الهجاء، بل كان واحدا من مادحى خلفاء بنى أمية ، وإن احتفظ بتعاطفه مع العلويين ، على نحو مما تسجله بعض الروايات والأخبار (۱) . وقد كثرت الأخبار حول مكانته الفنية ، وذهب بعضها إلى التعريض به من خلال ما أشيع حوله من السرقات الشعرية ، إذ روى أنه انتحل بيتا لجميل . وفي غير تلك الرواية أنه عرض وكثير كل منها للآخر بيتا من جميل ، وتفصيل الخبر أن الفرزدق وقف على جميل والناس مجتمعون وهو ينشد :

تَرَى الناسَ ما سِرْنا يسميرُون خَلْفَنا

وإن نحن أومَــأنا إلى الناس وقَــفُـوا

فأشرع إليه رأسه من وراء الناس وقال: أنا أحق بهذا البيت منك ، قال: أناشدك الله با أبا فراس: فمضى الفرزدق وانتحله. وفي رواية أخرى أن الفرزدق لقى كثيرًا فقال له: ما أشعرك يا كثيرً في قولك:

⁽١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ٣٢٤/٩ .

أريدُ لأَنْسَى ذكـــرها فكأنّمــا

تمثّل لی لیلی بکل ســـــــــــــــل

فعرض له بسرقته إياه من جميل:

أريد لأنسى ذكيييرها فكأنما

تمثّل لی لیل علی کل مسرثقب

فقال له كثير: أنت يا فرزدق أشعر منى في قولك:

ترى الناس ما سرنا يسيسرون خلفنا

وإن نحن أومَــأنا إلى النَّاس وقَــفَـوا

فعلق صاحب الرواية على ذلك بأن البيت لجميل وقد سرقه الفرزدق.

ولا يهمنا من إيراد الرواية إثبات القضية أو بيان من سرق ومن سرق ، ولكن يبقى المهم فيها مرتبطا بما تكشفه من ثراء الحركة الأدبية وحيوتها ، ووعى الشعراء بما ينظمون فى موضعات العشر المختلفة التى ازدحمت بها بيئات العصر فى إطار النخصص الفنى ، إذ أن التداخل بينها لم يكن لينقطع كحركة فنية متصلة فى عصر واحد ، مهما تعددت بيئاتها واتجاهاتها وتخصصاتها ، فحوار الشعراء حول البيت الواحد ، أونسبته يعد مؤشرا من مؤشرات ذلك الفكر النقدى الغالب على الحركة الفنية ، كما يكشف طبيعة معارف الفرزدق فى حواره مع عصره .

على أن المعارك لم تقف عن حدود بيت من الشعر ، بقد ما اتسع أوارها حين تزاحم الأقطاب عليها ، وتبلور الموقف الاجتماعي لينتهي السبيل إلى اشتداد معركة النقائض، خاصة حين يأتي جرير عضوا فيها ، إذ تبدو الظروف وقد خدمت جريرا في جولاته مع الفرزدق إذا صح ما يروى من أخبار زوجته - زوجة الفرزدق - النوار وهي ابنة أعين بن ضبيعة المجاشعي ، إذ يقال أنه تزوجها راغمة ، وأنها أكثرت من الشجار معه ، وغاضبته وادعت عليه طلاقا ، وأنها كانت حسنة الدين صالحة ، فكانت ترفض سلوكه المتحلل ، وتضيق به ، فخطب حدراء بنت زريق بن بسطام الشيبانية ، وأخذ يثني عليها ، ويعرض بالنوار ، مما دفعها إلى الاستغاثة منه بجرير الذي راح يهجو حدراء وقومها وانتهى الأمر بطلاقه لنوار وندمه على ذلك ندما شديدا .

وعودة سريعة إلى المعجم الإسلامي في صدر هذه الدراسة تكشف لنا كما هائلا من المؤثرات الدينية التي وردت عند الفرزدق ، على اختلاف توزيعها ، ولكن

المؤثرات ترد كجزء من تراثه ، لا تخفف شيئا مما يقال عن فسقه أو مجونه ، وإنكان يبدو تائبا منه في فترة متأخرة من حياته ، إذا أخذنا بقصيدته المشهورة التي نظمها في هجاء إبليس إذ يكاد يشخص سلوكه في جانبيه السلبي والإيجابي (١):

الم ترنِي عسساهات ربى وأننى للم ترنِي عسساهات ربى وأننى للمسلما على قسسم لا أشتِم الدهر مُسلما

ولا خسارجاً من فِي سسوء كسلام للم ترنى والشعسرف أصسبح بَيْنَنا

عسشًا بَصَسِرِى منهُنَّ ضوء ظَلام لعَسمرَى لنعْمَ النَّحى كان لقومه

عسسية غب البَيْع نحى حسمام بتسوبة عسبيد قسد أناب فسؤاده

وما كان يعطى الناس غسيسر ظلام العلم الناس غسيسر ظلام العستك يا إبليس سسعين حسجة

فلما انتهى شكيسبى وتم تمامى:

فــــررَتُ إِلى ربى وأيْقَنْتُ أننى

وهى صورة تكشف عن توبة الفرزدق أو – على الأقل – عن استعداده لها ، كما تجسل ما كان منه من ماض عرف فيه بسوء سلوكه، ثم ترصد نمطا جديدا متميزا من أنماط الهجاء، يبدو فيه «إبليس» خصما للشاعر يناقضه ويهزمه ، بل يبحث في تاريخه عما يسئ إليه ، ويزيد من التعريض به على نحو ما يعدد من مثالب القبائل في هجاء الشعراء، فيؤاخذ إبليس على ما كان منه مع الأمم والأفراد ، مما

⁽١) ديوان الفرزدق ٢/٢/٢. الدروء ج درء وهو الاعوجاج والميل.

___ ١٠٢ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

يشين تاريخه ويزيده إليه وإلى جمهوره بغضا ، فيذكر ما كان من ه مع آدم في بداية تاريخ الخليقة :

وآدم قد أخرجتك وهو ساكن

وزوجست من خسيسر دار مسقسام وأقسسمت يا إبليس أنك ناصح

له ولها إقسسام غسيسر أثام

فظلاً يخيطان الوراق عليهما

بأيديهـمـا من أكل شـر طعـام

ومن إساءته لآدم عليه السلام يتذكر إساءته أيضا لأهل الحجر في موقفهم من ناقة نبى الله صالح:

ألم تأت أهل الحسجسر والحسجسر أهله

بأنعم عسيش في بيسوت رخسام

فقلت اعقروا هذى اللقوح فإنها

لكم أو تنيسخسوها لقسوح غسرام

فلمسا أناخسوها تبسرأت منهم

وكنت كوصاعند كل ذمام

ومن كل إساءاته كان يخلص معه إلى نتيجة واحدة ، يعلن فيها بغضه له بعد استجماع ما كان منه في كل الأزمنة، ومع كل الأمم، إذ يتخذ منه العبرة والعظة :

فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا

أحاديث كانوا في ظلال غمام

ومــا أنت يا إبليس بالمرء أبتــغى

رضاء ولا يقستادني بزمسام

سأجازيك من سوءات ما كنت سقتني

إليسه جسروحسا فسيك ذات كسلام

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) _____ ١٠٣ ___

تغسيسرها في النار والنار تلسقي

عليك بزقسوم لهسا وخسدام

إذ تدل الصورة الهجائية على قدرة الشاعر على صراعه معه، وهو ما جسدته لديه الصياغة في فن الهجاء فلم يأل جهدا في هجاء إبليس على هذا النحو، فما بالنا بموقفه من شعراء عصره ممن دخلوا معه في معارك هجائية أخرى ؟

ومع براعته في هذا الفن ترك الفرزدق كثيرا من مدائحه التي نظمها في سعيد ابن العاص. حين كان على المدينة من قبل معاوية، كما مدح الحجاج حين ولي العراق ، ثم كان للبلاط الأموى حظ طيب من مدائحه التي نظمها في الخليفة سليمان بن عبد الملك ويزيد بن عبد الملك. وبهذا انتشرت مدائحه في مركز الخلافة، وشاعت في الولايات التابعة لها ، ومعها لمع اسم الفرزدق في عالم المديح الذي بدا فيه حريصا على ألا يتناقص مع تميميته ، فإذا ما أحس هجوما من أحد الولاة عليها أسرع إلى هجائه ، كما يروى عن موقفه من عمرو بن هبيرة الفزاري والي يزيد بن عبد الملك على العراق ، حين أظهر العصبية ضد تميم ، فانبرى الفرزدق قائلا للخليفة عن الوالي ما يهدر مكانته ، إذ يتهمه بالسرقة وخيانة الخلافة ، وإهدار أموال المسلمين :

أمـــــر المؤمنين وأنت عَفَّ كــريم المؤمنين وأنت عَفَّ كــريص كــريم لست بالطبع الحــريص أوليت العــراق ورافـــديه فــراق ورافــراق أحـــذ يد القــمــيص

ثم يظل من مدائحه المشهورة ما نظمه في مدح عبد الله بن عبد الأعلى بن أبى عمرة الشيباني الشاعر ، ولعل من الطريف أن يمدح الشاعر شاعرا، ولذا يبدو مدحه إياه متميزا عن مبالغاته حول الخلافة ، إذ راح يعرض – تاريخيا – كثيرا من ثقافاته كما يعرض نموذجا من صراعاته بين المدح والهجاء ، ويدخلها في دائرة المدح بعد تقديم صور فيه موقفه من «نوار» قائلا:

ســمــاً لَك شــوق من نوارِ ودُونهـا مــهـامــة غُــبْــر آجِنات المناهل فهــمت بها جـهـلا على حين لم تَذَر زلازل هـذا الدهـر وصــــــلا لواصل ومن بعد أن كملت تسعين حجة وفسارقت عن حلم النّهى كلّ جَساهل فسذر منك وصل الغسانيسات ولا تزغ عن القسطيد إن الدهر جمّ البَسلابِل عن القسطيد إن الدهر جمّ البَسلابِل أباد القسرون الماضيسات وإنّمسا

تمرُّ التَّـــوالي في طريق الأوائل(١)

إذ يبدى أسفه على موقفه من نوار ، مستسلما لإرادة الدهر، ومتمنيا ألا يعيد الكرة في التعلق بالغانيات ، فيبدو منهزما أمام أحداث الزمن الجسام ذلك أنه لم يتبينً منه إلا الدمار ، وصور الإبادة من خلال قصص الماضين.

وهنا تلمع فى قصيدته صفات وأخبار التاريخ يسجل فيها رصيدا من الأسماء والوقائع بين العرب والفرس:

ولو علموا أوْفَى لحَقْن دمائهم وأبْيَنَ فصصلا عند تلك الفواضل وأبْيَنَ فصصلا عند تلك الفواضل لهم من أبيك المصطفى ما اتقوا به أسنة كسسرى يوم رهن القبائل

فضلتُمْ بنى شيبانَ فَضَلاً سُؤدداً كما فصلت شيبانُ بكر بن وائل

صد فضلت بكر ربيعة كلها

بفسسعل العُلى والمأثرات الأوائل

حميتهم معدًا يوم كسرى بن هُرمُن

بضربة فَسَمْل قَسَوْمَتْ كُلُّ مَسَائِل

غلبتُم بذِي قارٍ فسما انفك أمسرُها

إلى اليسوم أمسر الخساشع المتسطسائل

⁽١) ديوان الفرزدق ١/٠١٠. الأجنات ج أجنة وهي التي تغير ماؤها.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ١٠٥ ___

بأبطح ذِى قسارٍ غسداة أتتكم في قستدى بقسائل قسيائل

وكانت لكم نعمى عممتم بفضلها

على كل حسافٍ من مسعسة وناعِل مسقدد مسة الهسامسرز تعلم أنّكم

تغسارون يوم البساس عند الحسلائل

فهو يضع هذا الرصيد التاريخي لزيادة توثيق الوقائع ، وتأكيدها ، فيسجل بعضا من الأعلام التاريخية من أخبار العرب والفرس ، فيذكر ،كسرى بن هرمز، مرتين ومن الغزوات يذكر يوم ،ذى قار، ، ومن أسماء القبائل ،بنى شيبان، و، بكر بن وائل، و،ربيعة، و،معد، مبينا فضائل كل قبيلة ومكانتها ، حسب طبيعة الموقف المدحى ويبدو أنه أعجب بمسلكه هذا ، فاستكمل القصيدة مع عديد من الأنساب التى رصدها على نفس النهج التاريخي أيضا :

نماك إلى مسجسد المكارم والعُلَى

بيسوت إليسها العسز عند المَعَاقل

فــمنهن بيتُ الحَـوْفَـزَان الذي به

تقلّل بكر حسد نَبْل المُنَاضل وبيتُ المُثَنَّى عساقسرُ الذبل عَنْزَةً

بسابل إذ في فسارس مُسمَّكُ بَابِل

وبيت لمسعدود بن قسيس بن خسالد

وذلك بيت فكره غسيسسر خسامل

وبيتُ لمفسروقِ بن عسمسروٍ رُهانئ

منيف الأعسالي مكفهر الأسسافل

وبيتُ أبى فـابوس مـصـفلة الذى

بنى بيتَ عِــز أسْــه غــبـرُ زَائل

وبيت رويشم ذي المكارم والعلى اناف بعسر في المناضل اناف بعسر في المناضل وبيت لعسمسران بن مسرة إننا به يُسهر الأقسوام عند الحسافل به يُسهر الأقسوام عند الحسافل فستلك بيسوت هن أحللنك العلى فأصبحت فيها مشمخر المنازل فاصبحت فيها مشمخر المنازل فسارس ولم تخف منهم غامضات المقاتل (1)

وكأن إطالة الفرزدق في معالجة هذا الشاهد تظل كاشفاً عن ملامح ثقافته التاريخية على غزارتها وثرائها ، حتى أصبحت حلقة اتصال بين مديحه وهجائه من ناحية وعندئذ بدت قدرته مؤكدة استيعابه التاريخ ، مع كيفية الإفادة منه في الشعر ، وتطويعه في أي الموضوعين أراد من ناحية أخرى .

ومع التحليل الفنى لموقع الفرزدق فى الهجاء أو النقائض تتأكد لنا الأبعاد التاريخية التى انطلق منها ، واعتمد على بعضها فى الانتصار على خصومه من الفحول فى هذا الفن الذى أداره حول أحداث العصر ، وماضى القبائل منخلال تأصيل تاريخى لها ، خاصة حين ارتبط فن النقيضة بالمواقف الصراعية القبلية وحكمته طبائع وانتماءات الشعراء ، فبدت الحاجة ملحة لدى كل منهم إلى البحث والتنقيب المستمر عن المثالب التى تضمن له كسبا جماهيريا عريضا فى أسواق البصرة والكوفة.

على أن البحث عن المثالب شيء والتعريض بالشرف وأعراض النساء شيء آخر وقع فيه الشعراء ضحية المواقف الهجائية ، وكأنما سقطت لديهم كل القيم وعندها برز خطر النقائض ؛ الأمر الذي دفع الدكتور شوقي ضيف إلى محاولة التخفيف من حدة المسألة ، حين رآها غير جادة ، كما تصور الرواة ولعل هذا ما جعل الشاعرين جميعا (جرير والفرزدق) يملآن نقائضهما بالفكاهة ، خاصة جريرا ، ففي جوانب كثيرة من نقائضه راح يرمي الفرزدق بأن زوجه النوار تكرهه، وأنه ليس فيه ما تعشقه النساء ، وقد تكون قصة ، جعثن ، أخت جرير وما يرميها الفرزدق به من السوء

⁽۱) الحو فزان: الحارث بن شريك، قيس بن مسعود: ذو الجدين، مفروق : هو النعمان بن عمرو، رويم: هو عبدالله بن سعد الشبياني، عمران: هو ابن مرة من بني أبي ربيعة، مصقلة: هو ابن هبيرة،

أريد بها قبل كل شيء إلى الضحك والتندير (١) .

ولكن المسألة تبدو أخطر من ذلك بكثير لأننا نتعامل مع فحول شعراء العصر ولكل منهم مكانته في البيذة الفنية والسياسية ، وله جمهوره الذي يتلقى فنه ، فهل عجز الشعراء عن التندر والظرف الاجتماعي إلا من خلال المساس بأعراض النساء من أمهات وزوجات وأخوات على هذا النحو؟ وهل من الضروري إذن أن ندافع عن فن النقيضة ؟ أم أن ننتحل لشعرائها الأعذار ، حتى يضيف جديدا في الأدب العربي حتى وإن ترك أسوأ رصيد من القبح وسوء المسلك في الشعر الأموى من خلال شعراء عصره الكبار ؟

ومع واحدة من نقائض الفرزدق نحاول التعرف على شكل آخر من الصراع تعكسه تلك الصور التحليلية من هذا الفن إذ يقول مناقصا جريرا ، وكأنه يقدم على المعركة الهجائية معه :

(١) إنَّ الذي سمك السماء بني لنا

بيستسا ، دعسائمسه أعسز وأطول

(٢) بيستماً بناهُ لنا المليكُ ، ومسا بني

حَكَمُ السَّماء ، فالله لا يُنْقَلُ

(٣) بيستا زرارة مسحست بفنائه

ومُ جَاشع وأبو الفوارس نَه شَلُ

(٤) يلجُونَ بيت مُجاشع ، وإذا احتَبَواْ

برزُوا كـانهم الجـبالُ المُثَلُ

(٥) لا يحتَ بي بفناء بيستك مستلهم

أبدأ ، إذا عُدد الفَد عَد الفَ

⁽١) التطور والتجديد ١٨٠ .

⁽١) سمك السماء: رفعها ، المليك: الله سبحانه وتعالي، زرارة ومجاشع ونهشل: أولاد دارم بن مالك من عشيرة الفرزدق

⁽٣) محتب بفنائه ك جلسته تدل علي شرفه وعظمته وكبريائه وقد اشتمل بثوبه بطريقة خاصة .

⁽٤) يلجون : يدخلون . المثل : المنتصبة ، يشبههم بالجبال الراسية .

___ ١٠٨ ____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

(٦) مِنْ عِزْهم حجرتَ كُليْبُ بَيْتَها

زَرَبا ، كـــانُهُم لَديْه القُــمُلُ

(٧) ضربَت عليك العنكبوت بنسجها

وقسضى عليك به الكتسابُ المُنزَلُ

(٨) أين الذين بهم تُسامى دارما

أم مَنْ إلى سَلَفْى طُهِ يَّةَ تَجْعَلُ

(٩) يمشُون في حَلَق الحديد كما مشَت

جُرْب الجمال بها الكُحَيْل المُشعَلُ

(١٠) والمانعُـون ، إذا النساء ترادَفتُ

حسذر السباء جسمسالها لا تُرحَلُ

(١١) يَحمى، إذا اخْتُرطَ السَّيوف، نساءَنا

ضرب تخرر له السواعد أرْعَلُ

(١٢) ومعصَّبِ بالتَّاج يخفقُ فوقَهُ

خرق المُلوك له خرميس جَرحفل

(١٣) مَلكٌ تسسوقُ له الرَّمسَاحِ أكسفَّنا

منه نَعُلُ صَــدورَهن ونُنْهِلُ

(1٤) قد مُات في أسلاتنا ، أو عبضه

عَصِصْبٌ برَوْنَقِهِ الملوكُ تُقَصِمُ لُ

(١٥) ولناً قُـراسـيـة تظلُّ خـواضـعـا

مِنه ، مسخسافَتسه ، القُسروم البُسزَّلُ

⁽٦) الزرب: الزريبة، موضع المواشى. القمل: ذواب صغار كالقردان تركب البعير عند الهزال.

⁽٩) الكحيل: القطران. المشعل، من أشعل إبله القطران: كثرة عليها.

⁽۱۱) أرعل: مسترخ دائما.

⁽١٣) خرق الملوك : الرايات ،

⁽١٥) القراسية: الفحل الضخم من الإبل. البزل: الواحد بازل: الى نبت نابه ،

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ١٠٩ ___

(١٦) مُستخمط قطم له عدية

فيها الفراقد والسماك الأعزل

(١٧) ضخْمُ المنَاكب تحت شَجْر شُـؤونه

نابُ إذا ضَعَم الفُحُولَة مِعَم المُعَم المُعَم المُعَم المُعَم المُعَم المُعَم المُعَم المُعَم المُعَم المُع

(١٨) وإذا دَعَـوْتُ بني فُـقَـيْم جَـاءَني

مَسجْسرٌ ، له العسدد الذي لا يُعْسدُلُ

(١٩) وإذا الرَّبائع جاءَني دُفَّاعُها

مَــوجــا ، كــانّهمُ الجــرادَ المُرسَلُ

(٢٠) هذا وفي عَـدُويَّتي جُـرثُومَــةٌ

صعبٌ مناكبُها ، نَيافٌ عيطل

(٢١) وإذا البسراجم بالقسروم تَخَساطرُوا

حـــولى بأغلب عـــزه لا يُنزل

(٢٢) وإذا بَذَخْتُ ورايَتي يَمْـشي بهـا

سُسفيسان أو عُسدُسُ الفَسعسال وجَنْدَلُ

(٢٣) الأكسشرون إذا يُعَسدُ حَسصَاهمُ

والأكـــرمــون إذا يُعَــدُ الأوّل

(٢٤) وزحَلْتَ عن عَتَب الطريق، ولم تَجدُ

قددَمَاك حيثُ تقومُ ، سُدُّ المَنْقَلُ

⁽١٦) متخمط: متغضب في كبر . قطم : هائج . عادية : أولوية قديمة.

⁽١٧) الشجر: مجتمع اللحيين. الشؤون: الواحد شأن: ملتقي قبائل الرأس. ضغم: عض، مفصل: قاطع. شبه في هذه الأبيات الثلاثة بطلا من أبطال قومه، أو سيدا من ساداتهم، بالفحل الهائج الذي وصفه.

⁽١٨) المجر: الجيش الكثير العدد،

⁽٢٠) عدويتي : نسبتي إلى بني عدي ، نياف: مشرفة ، عيطل: طويلة.

⁽٢١) البراجم: من بني حنظلة ، القروم : الفحول ،

⁽٢٤) زحلت : تنحيت. العتب : الغليظ مع ارتفاع ، المنقل: الطريق ،

____ ١١٠ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع (عصر بني أمية) ____ (٢٥) إن الزِّحام لغيركم، فتحيُّوا ورد العَسشى، إليسه يَخْلو المَنْهَل (٢٦) حُلَلُ المُلوك لبــاسنا في أهلنا والسابغات إلى الوَغيَ نَتَــسوبُلُ (٧٧) أحسلامُنا تَزنُ الجسبالَ زرانة وتخسسالُنا جناً إذا مسسا نَجسهَلُ (٢٨) فسسادفَع بكفِّك ، إن أُردْتَ بناءَنا ثهلان ذا الهضابات هل يسحلحل؟ (٢٩) وأنا ابن حنظلة الأغسر ، وإنّني في آل ضبية ، للمُعممُ المُحْسولُ (٣٠) فَرعان قد بلغ السماء ذراهما واليها من كلِّ خَوْف يُعْقَلُ (٣١) فلئن فيخرت بهم لمثل قيديمهم أعلوا الحـــزون به ولا أتَــ (٣٢) زَيد الفسسوارس وابنُ زَيْد منهم وأبو قبيب وأبو قبيس الأوَّلُ (٣٣) أوصى عــشــيَّــةَ حينَ فــارقَ رَهْطَهُ عند الشهادة والصحيفة ، دَغْمُفُلُ (٣٤) إن ابنَ ضبَّةَ كمان خميرا والدا

وأتمُّ في حَسسَب الكرام وأفْسسضَلُ

⁽۲۸) ثهلان: جبل، يتحلحل: يتحرك

⁽٢٩) هو ابن مالك بن زيد من رهط الشاعر وأمه من ضبة . آل ضبة : أخوان الفرزدق.

⁽٣٠) يعقل: يلجأ، ومنه المعقل: الملجأ

⁽٣١) الحزون: ما غلظ من الأرض. أتسهل: أنزل إلى السهل.

⁽٣٢) الرئيس الأول: ملحم بن سويط من بني ثعلبة.

⁽٣٣) دغفل : نسابة من بني ذهل .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ ١١١ ____

(٣٥) ممَّنْ يكونُ بنُوكُلَيْب رَهْطَهُ

أو من يكونُ إليسهمُ يتسخسول

(٣٦) وهم على ابن مُسزَيْقسيَساءَ تنازلوا

والخيل بين عبجاجتيها القسطل

(٣٧) وهم الذين على الأميل تداركوا

نَعَـــمــاً يُشَلُّ إلى الرَّئيس ويُعكَلُ

(٣٨) ومحرقاً صفَدُوا إليه يَمينهُ

بِصَفَاد مُقْتَشَر، أخوه مُكَبِّلُ

(٣٩) مَلكَان يومَ بَزاخَةٍ قَـتلُوهُمـا

(٤٠) وهم الذين علوا عسمسارة ضسربة

فَــوهاء فــوق شــوونه لا تُوصَلُ

(٤١) وهُمُ ، إذا اقتسم الأكابرُ ، ردَّهُم

واف لضبية ، والرّكيابُ تُشكّلُ

(٤٢) جاز ، إذا غَدر اللِّنامُ ، وَفي بِه

حَـسَبُ ، وَدَعْـوَة مـاجـد لا يُخـذَلُ

(٤٣) وعسسية الجمل المُجلُل ضارَبُوا

ضربا شرون فراشه تتريل

⁽٣٦) ابن مزيقياء: الحارث بن عمر بن عامر.

⁽٣٧) الأميل: لبني ضبة. يعكل: يجمع.

⁽٣٩) الملكان: : محرق وأخوه .

⁽٤٠) عمارة بن زياد العبسى، أحد الكملة قتله شرحاف بن الملثم .

⁽٤١) الأكابر: شيبان وعامر وجليحة من بني تيم الله. تشلل: تطرد، تساق.

⁽٤٣) الفراش: عظام رقيقة في الدماغ تبلغ القحف.

____ ١١٢ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية –الجزء الرابع– (عصر بني أمية)____

(٤٤) يا بنَ المراغــة! أينَ خــالُك ؟ إنَّني

خالى حُسبَيْشٌ ذو الفَسعال الأَفْسضلُ

(٤٥) خالي الذي غُسب الملوكَ نفوسَهم

واليسه كسان حسبساء جسفْنَة يُنْقَلُ

(٤٦) إنَّ لنضربُ رأس كلَّ قريبيلةٍ

وأبوك خلف أتانه يتمسقم

(٤٧) وشُغلْت عن حسب الكرام وما بنَوا

إن اللنسيم عن المكارم يُشسخلُ

(٤٨) إن التي فُـقـنت بهـا أبصـاركم

وهْيَ التي دمَسغَتْ أَبآك ، الفَسيْسصَلُ

(٤٩) وهب القصائد لي النوابغ ، إذا مضوا

وابو يزيد وذُو القُسروح وجَسرُولُ

(٥٠) والفحلُ علقمةُ الذي كانتُ له

حُلَلُ المُلوك كـــلامُـــه لا يُنْحَلُ

(٥١) وأخر بني قيس ، وهُنَّ قَرَتُلْنَهُ

ومُ ... هَلَهُ لُ الشُّ عـــراء ذَاكَ الأَوَّلُ

(٥٢) والأعشيان ، كلاَهما ، ومرقش ،

وأخرو قسضاعة قرله يتسميل

⁽٤٤) هو حبيش بن دلف بن عسير بن ذكوان. ابن المراغة: يقصد جريرا ، والمراغة مكان تتمرغ فيه الدابة فكأنه ولد في هذا المكان.

⁽٥٤) جفنة : الملك الغساني .

⁽٤٨) دمغت : بلغت الدما ع. الفيصل: مقطع الحق فيما بيننا وبينكم .

⁽٤٩) النوابغ : أراد النابغتين نابغة بن ذبيان والنابغة الجعدي ، أبو يزيد: المخبل ، ذو القروح: امرق القيس، جرول : الحطيئة.

⁽٥٠) علقمة بن عبدة الملقب بالفحل.

⁽١٥) أخو بني قيس: طرفة بن العبد، المهلهل بن ربيعة: أخو كليب وائل.

⁽٢٥) الأعشيان: هما أعشي قيس وأعشي باهلة، المرقش هو الملقب بالأكبر، أخو قضاعة: الطمحان القيني.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) _____ ١١٣ ___

(٥٣) وأخور بني أسَدِ عَبيدِ ، إذْ مَضَى ،

وأبو دوُّاد قــــولُهُ يُستَنَحُّل

(26) وابنا أبي سُلْمي زُهيـــر وابنه

وابنُ الفُرِيْعِة حين جَدً المقْرِلُ

(٥٥) والجَعْفَرِيُّ ، وكانَ بشْرٌ قبلَهُ

لى من قسصائده الكتسابُ المُجْسمَلُ

(٥٦) ولقد ورثت لآل أوس منطقا

كالسم خالط جانبسيه الحَنْظَلُ

(٥٧) والحارثي ، أخو الحماس ، ورثته

صَدْعا، كما صدع الصُّفَاةَ المعْوَلُ

(٥٨) يصدَعْنَ ضاحيةَ الصُّفاعن متنها

ولَهُنَّ من جَــبَلي عــمـاية أثقَلُ

(٥٩) دفعُوا إلى كتابَهن وصيّة

فـــورثْتُ في كـانهن الجَنْدل

(٢٠) فيسهن شباركني المُسَاوِرُ بَعْدَهُم

وأحسو هوزان والشامى الأخطل

(٦١) وبنو غدانة يُحلبُون ، ولَم يكُن

خَـيْلى يقـومُ لهـا اللّنيمُ الأعْـزَل

⁽٥٣) عبيد بن الأبرص. أبو داؤاد : جارية بن حمران.

⁽٤٥) ابن الفريعة: حسان بن ثابت.

⁽٥٥) الجعفري: لبيد بن ربيعة ، أو بشر بن أبي خازم.

⁽۲ه) أوس بن حجر.

⁽٧٥) الحارثي: أخو الحماس، عني به النجاشي ، صدفا: قسما.

⁽٩٩) الجندل: الحجارة، الواحدة جندلة .

⁽٦٠) المساور : هو ابن هند بن قيس بن زهير العبسى، أخو هوازن : الراعي،

⁽٦١) غدانة: هو ابن يربوع . يحلبون : يعينون، وناصرون .

(٦٢) فليبْرُكَن ، يا حقّ ، إنْ لم تنتهوا

من مسالِكَيُّ على غسدانة كَلْكُلُ

(٦٣) إنَّ استراقك باجرير قَصائدًى

(٦٤) وأبن المراغسة يدعى من دارم

والعبيد غير أبيسه قسد يتنحل

(٦٥) ليس الكرامُ بناحليكَ أباهُمُ

حستى تفسرد إلى عطيسة تُعستَلُ

(٦٦) وزعمت أنَّك قَد رضيت بما بنَّي

فاصبر فَمَا لكَ، عَنْ أبيك ، مُحَوّل

(٦٧) ولئن رغبت سوى أبيك لترجعن

عــــــدا إليــه ، كــاأن أنْفك دُمّل

(٦٨) أَزْرَى بِجَــرْيك أَنَّ أُمُّك لِم تَكُنْ

إلا اللئسيم من الفسحسولة تُفسحَلُ

(٦٩) قبح الإلهُ مَعقَرةً في بَطْنها

منها خرجت وكنت فيها تُحْمَلُ

(٧٠) وإذا بكيت على أمامةً ، فاستمع

قـــولا يَعُمُّ ، وتارةً يُتَنَحُّل

(٧١) أسـألْتني عن حُـبْوتي مـا بالُهـا

فاسسأل إلى خَسِرى وعسمًا تسالُ

⁽٦٢) حق : مُرَخَّم حقَّةَ: امرأة من بني غدانة، قيل إنها هجت الفرزدق. الكلكل: الصدر. وأراد هنا الداهنة الله.

⁽٥٨) تعتل: تقاد قسرا.

⁽٦٨) تفحل: يختار لها زوج.

⁽٧٠) أمامة: امرأة ، ينتخل : يخص : ضد يُعُمُّ ،

(٧٢) فاللؤم يمنع منكم أنْ تَحْتَبُوا والمزُّ بمنع حُسبْسوتى لا نَحْلَلُ (٧٣) والله أنْبستَسها ، وعسزُ لم يَزَلْ

مقعنسسا، وأبيك، ما بسحول مقعنسسا، وأبيك، ما بسحول (٧٤) جَبَلى أعزُّ، إذا الحروب تكشفت

مما بَنَى لك والدَاك وأفَــــضَلُ اللهُ والدَاك وأفَــــضَلُ (٧٥) إنى ارتفـعتُ عليكَ كلَّ ثَنِيَّـة

وعلوْتُ فـــوقَ بنى كُلَيب مِن عَلُ (٧٦) هلا سـالتَ بنى غـدانةَ مـا رَأوْا

حسيث الأتانُ إلى عسمُ ودك تُرْحَلُ (٧٧) كَسَرَتْ ثنيتك الأتانُ ، فشاهدٌ

منها بِفيك مُبَيِّنٌ مُستَقْبَلُ (١)

ومع نقيضا الفرزدق يمكن تبين طبيعة المحتوى والمقومات الصراعية التى تحكمها ، ولعلها أول ما تسجل لنا ذلك الطول المقصود فى النظم ، فالشاعر يثبت من خلاله فحولته ، وبعكس مواقفه النفسية حتى لا يستهين به خصمه ، وهو طول يسمح للقصيدة بأن تستوعب أكثر من لوحة فنية ، ولكنها لوحات تنبعث من محاور متقاربة ، تدور حولها ، فهى تبدو فى صورة حرار بين لوحتين كُبريين ، تتعدد فيهما الصور على غير انتظام ، يستطرد الشاعر فى إحداهما ليعود إلى الثانية ، ومنها إلى الأولى وهكذا ، ولعله أسلوب يرضى الجمهور حيث يتخلص الشاعر من رتابة الأداء حول نفسه أو خصمه ، بل يكثر من التداخل بين المواقف ، ويستعين بالاستطراد قصداً إلى استمالة الجمهور ، وإفراطا فى إفحام الخصم ومع تداخل المواقف تبدو أربعة أطراف متصارعة تحكمها ، وتلتقى حولها الصور ، فصاحبها طرف ، وقومه طرف آخر ، وعلى النقيض منها فى الجانب المناقض يأتى دور الخصم وقومه .

⁽٧٣) المقعنسس: الفرى ، المترادف .

وعلى المستوى الشكلى للقصيدة أيضا يحسن أن نعود إليها ، حين نعرض نقيضة جرير التى تستهدف هدم تلك القصيدة ، وتفنيد ما ورد بها من صور ، وإبطال ما رصدته من مواقف تاريخية .

ولعل فن النقيضة - على هذا النحو - يرصد لنا كماً من الوثائق التاريخية التى تسجل مرحلة هامة فى سياق حركة الأدب العربى ، لها طابعها المتميز ، وفنها الجديد المتطور ، بحكم الظروف السياسية والاجتماعية للعصر ، وإنكان يبقى ضمن تلك الوثائق جانبها السلبى الذى جنى به شعراؤها على كثير من القيم الإيجابية التى عرفها المجتمع العربى فى تلك الفترة .

ولعل الحوار الأدبى حول هذا النص الذى طالت أبياته وكثرت تفاصيله ، وتعددت صوره يكشف لنا بعضا من خطوط اللوحة كما رسمها شاعر ، وكما تنوعت ألوانها فى صورة تخطيطية ، قد لا تتسق مع الدرس الأدبى عامة ، ولكنها تتسق مع تحليل النقيضة بوجه خاص .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)

(۱) الافتتاح

وهو افتتاح تقريرى مباشر يلجاً فيه الفرزدق إلى صيغة توكيدية من خلال معنى دينى يكرره فى البيتين ، مهملا التصريع فى البيت المطلع ، كما أهمل التقديم للقصيدة على مستوى النمط التقليدى ، وكأنه يصر على الاستهلال بالفخر مباشرة ، وهو الجانب الإيجابى المطروح فى القصيدة ، وكأن صيغ التوكيد ذاتها أصبحت قاسما مشتركا بين شعراء هذا الفن ، ذلك أن قول الفرزدق ، وما بنى حكم السماء فإنه لاينقل ، يذكرنا بقول جرير فى قصيدة سبق عرضها ، وما لما قد قضى ذو العرش تبديل ،

(١) لوحات النص

وتعرض تفاصيلها اللوحة المدرجة ضمن الجدول التالى:

یتقریر الحقائق محلدی صالح الشاعر نفسه	القبلي القبلي القبلي القبلي القبلي القبلي الأجداد ٢ - رصيد الأجداد ٢ - ٣ - ١٦ الرصيد بالموقف الديني ٢٠ - ٢٠ الفخر بالنسب منذ الجاهلية ٢٠ - ٢٠ ٢٠ د- الفخر بالاقتصاد والثراء ٢٠ ومعاودة تاكيد ذلك الرصيد ٢٩ ومعاودة تاكيد ذلك الرصيد والثراء ٢٠ والأزياء	(٣)الشكل الثاني للصراع
	الفردي الفدي الفردي الفرولة والعمومة الفردي الضوولة والعمومة عاده عن المرأة بي الموقف من المرأة بي الموقف الفني بي الموقف الموقف الفني بي الموقف الفني بي الموقف	
الاستشهاد بنسابة لتقرير الحقائق والختام بالتحدى والخلاص من الصراع لصالح الشاعر نفسه	لوحة الهجاء الفيت الأصالة مطلقا عن ه أسيت جرير بحماودة تحقير ٢٥، ١٥- ١٦ نسب جرير عاملي ه١- ٢٠ ١٤ د- تحقير اقتصادي جاهلي ه١- ٢٠ ١٤	(١) الشكل الأول للصراع
	لوحة الهجاء الفردي القبلي علي مستوي نفس القبلي علي مستوي نفس القالب وتقع في الأبيات : الثالب وتقع في الأبيات : الثالب حسم المراب القبل المراب القبل المراب الم) الشكل الأ

ويكشف توزيع المواقف على هذا النحو عن حرص الشاعر على الفخر ، أكثر منه على الهجاء ، وكأنه يعمد إلى الإطالة ، والإكثار من التفاصيل حول فخره بقومه ، أو حتى بنفسه ، أكثر مما يصطعنه إزاء خصمه وقومه ، الأمر الذى لا يدل على عجز فنى في قدرات الشاعر ، بقدر ما يرتد إلى عمد فنى إلى اصطناع التوزيع واعتباره نموذجا للنقيضة تبدو فيه لوحة الفخر القبلي متعددة الأبعاد من ناحية ، وتتناثر ملامحها من ناحية أخرى . بينما تتناثر الأبيات – لا اللوحات – الخاصة بالهجاء بين لاقصيدة قصدا إلى الخصم نماما حتى يعجز عن الرد ، بعد أن يتلقى جانبا من الصدمة في بيتين أو بيت ، بعده أو بعدها يعود الشاعر إلى الفخر ، ليتكرر النموذج على نحو مما سنقف عنده تفصيلا في ثنايا هذا التحليل .

فمن رصيد الفخر القبلى - وهو الشكل الأول للصراع - يسرع الفرزدق إلى عرض الموقف من منظور دينى ، يستهل به القصيدة ، حيث ينسب ما هم فيه من عزة ومجد ، ودعامة بناء إلى الله سبحانه وتعالى ، وكأن الفرزدق يعكس التصورات السياسية التى عاشتها بيئج الخلافة ؛ ومن حولها الشعراء يؤكدون مذهب الجبرية ليوطدوا به أركان الخلافة فحسب ، حتى راحوا ينسبون كل ما يتعلق بها - أو بالخليفة - إلى الله ، فهو المختار من قبل الله توفيقاً ، والخلافة قدر مقدور له لا يقبل تحويلا ولا تغيرا ؛ وانتصاراته وسياسته تسير بإرادة إلهية أساسها فكرة التفويض الإلهى المطلق له .

ويبدو أن الفرزدق لم يأنف - ربما لعراقة أصله - من أن يأخذ من مسلك المديح ما يضيفه على مسلك الفخر، تثبيتا للصورة وتأكيدا للموقف ، حتى إذا ما اطمأن إلى ذلك التأصيل لعزة قومه ، أسرع إلى عرض رصيد أجداده في صورة السيادة العربية ، فيذكر منهم زرارة ، ومجاشع ، ونهشل أولاد دارم بن مالك جد عشيرة الشاعر ، مدلًلا بذلك على عزته ، وعزة أبنائه بتصوير مجالسه بين القوم دالا بها على العظمة والكبرياء والشموخ . ثم يسرع أيضا إلى نفى نفس الصورة عن قوم جرير أو أجداداه ، بل ينفى عنهم كل مكرمة من أعلى المكارم إلى أدناها من خلال رؤية جبرية أيضا ، يرى فيه جريراً هزيلا، كما ،قضى عليه الكتاب المنزل بذلك» .

ومع المدخل الدينى ورصيد الأجداد ، يظل الفرزدق مشغولا بنسبه الخاص كاشفا عن بقية أبعاده من منظور جاهلى محض. يسجل من خلاله أعز ما يملك من تراثهم وتراثه ، كواحد منهم يفخر بنسبته إليهم فى الأيات (٢٠ – ٢٣) فهو يعتز بنسبته إلى بنى عدى ، فيبلور فخره بالفحول من بنى حنظلة ، ويردد من الأسماء

سفيان ، عدس ، جندل ليطلق عليهم جميعا الصفات المطلقة ، فإذا هم الأكثرون عددا وعدة ، والأكرمون شأنا وخلقا . وثالثة يعود إلى نفس الرصيد في الأبيات (٢٩ – ٣٤) فيحدد تفاصيل نسبه وشرف أجداده ، وهو ما يبدو مؤكداً من خلال امتداده في خثوولته وعمومته على السواء، فيذكر منهم حنظلة بن مالك ابن يزيد من رهطه ، ملتمسا – بذلك – القرب منه ، ومحاولة الارتقاء إلى مكانته الغراء . كما يلتمس الجانب الآخر من نسبه من فرع قوم أمه «آل ضبة» ليرف من شأن فرعى نسبه إلى السماء . وليثرى الصورة بمزيد من التحدى أيضا لجرير بشكل غير مباشر ، إذ يجعل من حقه – أى الفرزدق – وحده – أن يكون أهلا لهذا التفاخر ، الذي يعلو به الحزون من الأرض ، وليضيف إلى قائمة الأسماء زيد الفوارس وابنه وأبا قبيصة ، وملحم بن سويط بن ثعلبة الذي كنى عنه بالرئيس الأول ، ثم يؤكد كل ما يذهب إليه في لوحة الأنساب بأن يرقى بها إلى درجة اليقين الكامل من خلال نسابة من بني ذهل ، فعنده الصحيفة التي يستدل بها على أصالة سلسلة أنساب الفرزدق . وبعدها لم يشأ أن يختتم اللوحة حتى يعرض للجوانب الاقتصادية التي اكتمات به سيادة قومه ، حتى صاروا ملوكا وأبطالا لا أشباه لهم مطلقا من بين خصومهم :

حُللُ الملوك لبـــاسنا في أهلنا

والسابغات إلى الوغى نتسسربل

ومع الملك والشجاعة لا يحتاجون إلى التزاحم على مصادر المياه ، ولا التنافس من أجل سبل الحياة كما كان يصنع قوم جرير في اللوحة الخاصة بالهجاء التي وجهها إليهم .

أما عن دور الفرزدق في لوحة الفخر الفردى فقد اتصل بتأكيد أنسابه ضمن ما قدمه من أصالة قومه ، دون أن يفوته في ذلك أن يبرز «للأنا» دورا محددا في ذكر مكانة (خاله) من خلال تعامله مع الملوك واستسلامهم أمام سلطانه :

خالى الذي غصب الملوك نفوسهم

واليسه كسان حسبساء جسفنة ينقل

حتى إذا ما حدد علاقته هذه بالملوك من منطلق السطوة والعنف من خلال ما صوره من الملك الغسانى ، راح يردد مزيدا من قوته ، من خلال القبائل كلها (إنا لنضرب رأس كل قبيلة) بل من خلال رؤساء القبائل وساداتها ، وكأنه يأنف أن يجعل القبائل نفسها محورا لفخره بخاله ، إلا من خلال التقديم بكل ذوى الجاه منهم وأصحاب السلطان .

وهو لا زال حريصا على إحام المرأة في حديثه ، وبدلا من عرض صورتها ضمن الحديث الباكي في المقدمات ، راح يدير حولها الحوار الذي يزداد ارتباطه بعراقة نسبه في قومه أيضا . فإذا أبطالهم يحمونها ، ويذودون عن شرفها ببطولاتهم التي تقهر الملوك (١٠ – ١١) ، وفي موازاة الموقفين يعرض بجرير مما سنراه مفصلا في لوحة الهجاء الفردي .

وأشد ما يكون الشاعر هدوءا واتزانا حين يصل إلى عرض موقفه الفنى ، أو يصور مكانته فى الشعر ، خاصة أنه يخوض مع خصومه موضوعا واحدا ، ولكنه يعرض فيه كل ملامح فروسيته ، ومعالم تفوقه ، إذ يصور كل أسلحته العريقة التى يعرض فيه كل ممتد ، تكشفه قائمة الأسماء التى يعرض لها تحت مطلب تسجيل فحولته بالانتساب إليهم ، والأخذ عنهم ، فيحدد منهم النابغة الذبيانى ، والنابغة الجعدى ، والمخبل السعدى ، وامرأ القيس ، والحطيئة ، وعلقمة الفحل ، وطرفة بن العبد ، والمهلهل بن ربيعة أخا كليب وائل ، وأعشى قيس ، وأعشى باهلة ، والمرقش الأكبر ، والطمحان القينى ، وعبيد بن الأبرص وأبا دؤاد ، وحسان بن ثابت ، ولبيد بن ربيعة ، وبشر بن أبى خازم ، وأوس بن حجر .

فإذا به يجمع هذا الحشد الصخم من فحول الجاهلية والمخضرمين في عصر صدر الإسلام ليجعلهم مصادر أصيلة لشعره ، وهو حشد يشف عن ضخامة ثقافة الشاعر حتى لم يترك مجالا للآخرين من شعراء عصره ، إلا أن استحوذ على أفضل ما تركه هؤلاء من فن الشعر وكأنهم أوصوا له به دون سواه :

دف عسوا إلى كستسابهن وصيسة

فــسورثتــهن كــانهن الجندل

وهو وحده صاحب التصرف في الوصية إذ قد يسمح لمن يشاء بأن يأخذ منها نزرا قليلا ، على نحو مما تركه لابن هند بن قيس بن زهير العبسى والراعى النميرى والأخطل:

فيه شاركنى المساور بعدهم وأخسو هوازن والشسامي الأخطل

صاربا بذلك صفحا عن جرير ومتجاهلا إياه ليزيد من تحقيره ، وليصور الهبوط بمكانته الفنية التى يفضل تجاهلها تماما ، إلا أن يجعله مجرد لص يسطو على قصائده فحسب .

أما اللوحة الثالثة فيبدو فيها العنف ، وتنضح بمعالم السخط منذ نفى الشاعر كل معالم الأصالة عن قوم جرير فى البيت الخامس الذى لا يرفض فيه مقارنتهم بقومه فحسب ، بل ينفى عنهم أى أفعال كريمة مطلقا ، ليستكمل الصورة من واقع ذلك العرض المنفر فى شكل بيوتهم أو هياتهم من «الزرب» و«القمل» ، ثم يؤكد نفى الأصالة عنهم من خلال موقف دينى أيضا ، يجعل المذلة عليهم قدرا مقدورا لن يتحولوا عنه بحال ، إذ يدفعهم بها حين يصورها أزلية فيهم ، كما قضى بها عليهم الكتاب المنزل . وعلى عادته فى الصور السابقة راح يستطرد ، ويكرر القول والتصوير، حول تحقير ذلك النسب لقوم جرير متحديا :

ممن يكون بنو كليب رهطه

أو من يكون إليهم يتسخسول

ثم يقول ساخراً متهكماً:

يابن المراغسة : أين خسالك إنني

خالي حبيش ذو الفعال الأفسضلُ

كاشفا بذلك ضلالة جرير التى دفعته إلى التمسح بأنساب لا صلة له بها لحقارة نسبه الشخصى :

وابن المراغــــة يدعى من دارم والعـبد غـير أبيم قـد يتنحل

إذ يسبه الفرزدق فى أخلاقه ، لأنه يزيف نسبه ، لينفى عنه بذلك وبصورة قطعية أن يكون ذا نسب كريم ، حتى وإن أراد أن يستعيره من الكرام، فلن يقبلوا أن يعيروه أيا من أنسابهم:

ليس الكرام بناحليك أباهم

حستى ترد إلى عطيسة تعستل

كما يجعل الشاعر من نسبه أيضا قدرا لا يستطيع أن يتنكر له ، ولا أن يغير منه، فيسخر من فخره بأبيه بصورة حادة :

وزعهمت إنك قهد رضيت بما بني

فاصبر ، فما لك عن أبيك محول

ولئن رغبت سوى أبيك لترجعن

عسبسدا إليسه كسأن أنفك دمل

ولا يكاد الفرزدق يترك اللوحة حتى يعرض الجانب الاقتصادى فيها ، معرضا بقوم جرير من منطق الضعف وحقارة المكانة التى تمنعهم حتى عن الزحام على مصادر المياه ، وهي الصورة التي يورثها لهم منذ الجاهلية ، فهو فقر موروث ، وجبن أصيل فيهم ، دون أية قبيلة أخرى على الإطلاق :

إن الزمام لغيركم فتسحينوا

ورد العسمشي إليسمه يخلو المنهل

تُم لايترك الموقف خاصا بالورود إلى المياه ، بل يستكمله بصورة مزرية يعانى فيها أبوه من متاعب الرعى ، ورداءة هيئته معا (وأبوك خلف أتانه يتقمل) .

وفى اللوحة الرابعة يستجمع الشاعر عناصر سخريته . حول محور الهجاء الفردى ، فينفى عن جرير أدنى صور الشرف فى الأنساب كما رأينا فى قراءة البيت (٤٤) ، حتى إذا تحدث عن مكانة المرأة فى قومه وضع فى موازاتها تعيير جرير بأمه من ناحية ، ثم سخريته من مقدماته التى أدارها حول المرأة من ناحية أخرى ، وهو يضيف إلى قبح التعيير بأمه دعاءه عليه منذ كان نطفة فى بطنها :

أزرى بجـــريك أن أمك لم تكن

إلا اللئسيم من الفسحسولة تفسحل

قـــبح الإله مـــقـــرة في بطنهــا

منهما خرجت وكنت فيسهما تُحمل

تم يعرُّض به في مواقفه الفنية متحديا أيضا وساخرا:

وإذا بكيت على أمامة فاستسمع

قـــولا يعم وتارة يتنحل

كما يعرض به فى سياقات أخرى فنية حين يتهمه بالسرقات الشعرية ، بل يؤكد نسبه تهمة السرقة إليه حين يجعلها – أى السرقة – تقع على شعره هو ثم يبنى على سرقة الفن سرقة الأنساب التى يدعيها لنفسه زورا وباطلا:

إن استراقك يا جرير قصائدى

مسئل ادعساء سروى أبيك تنقل

ويظل ختام القصيدة - فى جملته - رهنا بروح التحدى ، واستمرار صنغوط الشاعر على خصمه ، وتقرير الحقائق حول اللوحات كلها ، فيعود ثانية إلى تأكيد أصالة نسب قومه من منظور دينى «والله أثبتها: لينفى عن قوم جرير مكانة تشبهها أو حتى تقاربها ، ولا وأبيك ما يتحول «جبلى أعز» «إنى ارتفعت عليك وعلوت فوق بنى كليب» ثم يطلب منه أن يذهب إلى قومه ليجد الكثير من الحقائق التى أكدها فى القصيدة ، والتى ربما تجاهلها قوم جرير، أو تغابى عنها جرير فلم يعرض لها حرصا على كرامة قومه .

(Y)

ومن واقع هذا التحليل لأفكار النقيضة ومقوماتها ، يظل واضحا أن الشاعر قد وضع الفخر والهجاء في خطين متصارعين ، متخذا من قضايا الأنساب ، والمعارك ، والاقتصاد دعائم يبنى على أساس منها لوحاته ، حتى تكاملت في النهاية – على الرغم من تناثر بعض الأبيات – كما حدث في لوحات الهجاء الفردى والقبلي بصفة خاصة ، ولعله تناثر يهدر مكانته القبلية ، ويفرق شتاتها ، على عكس اللوحات الكاملة التي خص بها الفرزدق قومه ونفسه في محور الفخر بالتحديد .

ويبدو أن هذا التوزع وذلك التناثر قد وردا ليعكس كل منها طبيعة تيارات الواقع المتضاربة في أنحاء شتى من الحياة الأموية بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ألم تكن تلك الحياة عندهم مليئة بالأحزاب السياسية ؟ مزدحمة بحالات من القلق والتوتر والاضطراب ، وكذلك كان الجانب الاجتماعي الذي راح يعج بتيارات متصارعة ظهر فيها الزهاد ، وكثر فيها الزنادقة ، وشاعت فيها العبادات ، وانتشرت الخمور وملهيات الحضارة ، وكذلك كان الحال في الجانب الاقتصادي الذي تمتعت فيه بعض الأقاليم بثراء هائل أغرقها بسيل من الذهب وألوان الترف ، مع وجود حياة مجدبة مقفرة تعيشها البادية ؟ فمن الطبيعي أن تنعكس هذه الصراعات من خلال فن القصيدة عند الفرزدق وعند غيره من شعراء العصر ، وإن تعددت الانساق الفنية والموضوعات التي عولجت من خلالها تلك الظواهر .

وعلى صعيد الفن يظل الشاعر بادى الحرص على استجماع عناصر شعره ، ورصد مقوماته من القديم والجديد ، بحكم معالجة موضوع الهجاء أولا ، وبحكم انتمائه الفنى عبر ذلك التراث الطويل الذى رصده فى فخره بفنه ثانيا، وهو يستجمع

من التاريخ ألوانا مختلفة بعضها بدا جاهليا والآخر منها بدا إسلاميا ، بل أخذ من الجاهلي بأطراف متعددة ارتبط جانب منها بالأنساب ، وآخر بالظروف الاقتصادية ، وهو – بهذا كله – يعكس صورة الإحياء التي شهدتها البيئة الأموية على المستويات الفكرية وهو إحياء صحبته عصبية قبلية عرفت بشدتها ، وأيضا بتطرفها ، حتى تركت رصيدا سيئا يمس الأعراض والآباء والأمهات لدى شعراء النقائض بصفة خاصة.

وكأن الشاعر راح يحرص على توثيق كل ما هو بصدده في كل لوحاته ، الأمر الذي حدا به – كما رأينا – إلى كثرة الأسماء ، لمزيد من التوكيد لأبعاد كل لوحة منها على حدة .

(4)

أما عن أساليب المعالجة الفنية فق اعتمد فيها الشاعر بالدرجة الأولى على الصيغ الخطابية المتنوعة ، لعله يستوعب الجمهور وينال من الخصم في آن واحد فإذا ما تعلق الوقف بالفخر وجدناه يكثر من التوكيد «إن الزمام لغيركم» «وأنا ابن حنظلة الأغر» و«إننى في آل ضبة ...» «إن ابن ضبة كان ...» «إنا لنضرب رأس كل قبيلة» «إن اللئيم عن الكارم يشغل» «إن استراقك يا جرير قصائدى» «وزعمت أنك قد رضيت بما بنى ...» «إنى ارتفعت عليك إلخ» .

وهو يستهدف تقرير حقائق لا تقبل تكذيبا ولا جدلا حول إبراز مكانته من منظور الفخر ، ومكانة خصمه من منظور الهجاء ، وتدخل ضمن تلك الأساليب فى حواره مع الخصم ما لجأ إليه من أساليب الاستفهام أيضا ، خاصة حين يقصد به إلى السخرية والتهكم والتحدى لأنه يرد غالبا فى أعقاب الجمل المؤكدة التى يثبتها ، حتى إذا استفهم من قبل جرير عن نظائرها فى قومه ، بدا ساخرا منه ، لثقته أن الإجابة لابد أن تكون بالسلب لا الإيجاب :

أين الذين تسلمي بهم دارمسا؟

أم من إلى سلفي طهية تجعل؟

يا ابن المراغسة! أين خسسالك؟ إنني

خالى حبيش ذو الفعال الأفضل؟

ممن يكون بنو كاليب رهطه

أو من يكون إليهم يتسخسول؟

ولئن رغبت سوى أبيك لترجعن

عــــــدأ إليـــه كـــأن أنفك دمل

فلئن فسخسرت بهم لمثل قسديمهم

أعلو الحسيزون به ولا أتسهل

حيث يعمد إلى تلك الأساليب التى تدور حول نفس التحدى بتكرارها «هلا سألت بنى غدانة ...» وأسألتنى عن حبوتى ...» وفأسأل إلى خبرى ...» واعما تسأل».

ثم يبرز اعتماد الشاعر على نماذج من التكرار التوكيدى – أيضا – ضمن الأساليب الخطابية في لوحاته «بنى لنا بيتا» «بيتا بناه لنا المليك» «بيتا زرارة محتب بفناته..» «يلجون بيت مجاشع..» «لايحتبى بفناء بيتك مثلهم..» «حجرت كليب بيتها» «وهم على أبى مزيقياء تنازلوا وهم الذين على الأميل تداركوا .. وهم الذين علوا عمارة ضربة .. وهم إذا اقتسم الأكابر ردهم .

ولقد ورثت» .. «ورثته» «وهب القصائد لى» ، «فورثتهن» وكذلك كان التكرار لديه فى أفعل التفضيل لتفصل بين منطقتى الفخر والهجاء «الفعال الأفضل» ويكررها مرتين و«الأكثرون» «الأكرمون» «الأغر» «أتم فى حسب الكرام» «جبلى أعز» «أفضل» كما تتكرر أيضا أساليب الشرط على نفس النهج الجطابى ، خاصة تكرار إذا الشرطية والمظرفية «إذا احتبوا برزوا:» «لا يحتبى إذا عد الفعال» «إذا النساء ترادفت» «إذا اختلط السيوف» «إذا ضغم الفحولة مقصل» «إذا دعوت بنى فقيم جاءنى ..» و«إذا الربائع جاءنى ..» و«إذا البراجم بالقروم تخاطروا ..» و«إذا بذخت ورايتى يمشى بها ..» «إذا التعد حصاهم» «إذا يعد الأول ..» «إذا ما نجهل ..» «إن أردت بناءنا ..» «إذا اقتسم الأكابر ..» «إذا عذر اللئام ..» «إذا الحروب تكشفت ...» .

ومع صيغ الاستفهام ، وأفضل التفضيل ، وأساليب الشرط تنتشر أيضا أفعال الأمر والنهى بصورة واضحة ومقصودة ، ولعلها من أبرز مقومات الموقف الجماهيرى أو الخطابى للشاعر أمام خصمه وجمهوره : إن الزحام لغيركم فتحينوا .. فادفع بكفك . فاصبر فما لك عن أبيك محول .. لترجعن عبدا إليه .. استمع قولا يعم .. فاسأل عن خبرى .. وكذلك صيغ النداء في محور الهجاء يابن المراغة .. إن استراقك يا جرير..

وبذلك تشيع الصيغ الخطابية بصورها المختلفة بين ثنايا الأبيات ، استجابة لرغبة الشاعر في التفاف الجمهور من حوله ، واستمالة لذلك الجمهور من ناحية ، ثم

من قبيل التأكيد لما هو بصدده من مواقف يتبتها لقومه ، أو ينفيها عن خصمه وقومه هو من ناحية أخرى ، وإلى جانب الفخر والهجاء قد يلجأ الشاعر أحيانا إلى صيغ التهديد على نحو ما قاله في خطاب ،حقة، وهي امرأة من بني غدانة قيل إنها هجت الفرزدق فهدد قومها بتلك الداهية التي سيقودها إليها :

فليبسركن ياحق إن لم تنتسهسوا

من مسالكي على غسدانة كلكل

أو حين يجمع بين الفخر والهجاء في بيت واحد قرب الختام في قوله:

فــاللؤم يمنع أن تحــــــوا

والعسز يمنع حسبوتي لاتحسال

وكذلك بدا أسلوبه حين يعمد إلى الصيغ التقريرية فى كثير من المواقف ، لكن فرصته التصويرية ظلت مهيأة ، فاستغل بعض الصور التشبيهية ، كما صنع فى تحقير كليب :

من عسزهم حسجسرت كليب بيستها

زربا كـــانهم لديه القـــمل

أو ما عرضه من سيرته في الحروب وتصوير ضعفهم:

يمشون في حلق الحديد كما مشت

جرب الجمال بها الكحيل المشعل

وكذا قوله في صورة أخرى:

وإذا الربائع جاءني دفاعها

مسوجا كسأنهم الجسراد المرسل

هذا وفي عسدويتي جسرثومسة

صعب مناكبها ، نياف ، عيطل

وكذا صورته حول موروث آبائه وأجداده الذي آل إليه في فن الشعر:

دفسعسوا إلى كستسابهن وصسيسة

فـــورثتــهن كــانهن الجندل

كما يلجأ إلى الرمز في الصورة مما استهدفه منكنايات مخلتفة حول عظمة قومه ، فإذا جده «محتب بفنائه، كناية عن عظمة مكانته وكبريائه ، وهو يدعمها بصورة أخرى ، حين يصور من يلج بيت مجاشع:

يلجون بيت مجاشع وإذا احتبوا

برزوا كسأنهم الجسبسال المثل

كما يكنى عن الملوك بالتيجان «ومصعب بالتاج» ويجسد الرماح على سبيل الاستعارة في فخره الحربي:

ملك تسسوق له الرماح أكسفنا

منه نعل صـــدروهن وننهل

كما يكنى عن ضعف قوم جرير بتلك الصورة الاقتصادية والأخلاقية الهزيلة حين عرض جبنهم فيها:

إن الزحسام لغييركم فتحينوا

ورد العسشى إليسه يخلو المنهل

وليصور من ورائها شجاعة قومه ، وبطولات فرسانهم على نفس الدرجة من التصوير المجازى في كناية عن تراثهم وسيادتهم وشجاعتهم في بيت واحد:

حلل الملوك لبــــاسنا في أهلنا

والسابغات إلى الوغى نتسسربل

ثم كان ذلك الرصيد من الصور المطلقة التي يجمع فيها بين عظمة قومه ، وبين تعجيز جرير ، والاستهانة به في الأبيات المشهورة :

أحسسلامنا تزن الجسبسال زرانة

وتخسالنا جنا إذا مسانجسهل

فـــادفع بكفك إن أردت بناءنا

ثهالان ذا الهسضاسة هل يتاحلل؟

وعلى السبيل الاستعارى راح يجسد أنسابه موزعة بين الخؤولة والعمومة ليراها:

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ ١٢٩ ____

فسرعان قد بلغ السسماء ذراهما

واليسهسما من كل خسوف يعسقل

كما راح يكنى مرارا عن فخره بهم ، وعلو مكانتهم ، واعتزازه بها ، مما يترتب عليه من علوه في الحزون وترك السهول :

فلئن فسخسرت بهم لمثل قسديمهم

أعلو الحسيزون به ولا أتسهل

وهو ما عاود الحديث حوله من منطلق نفس الدلالة التصويرية في قوله :

إنى ارتفسعت عليك كل ثنيسة

وعلوت فـــوق بنى كليب من عل

وبهذا تلتقى فى القصيدة الصور مع التقارير ليخدم كل منهما مجالا من مجالات القول لدى الشاعر، وهو يبدو بدوى الأداء فى كثير من صوره وتقاريره ، يستعير من التراث ما يراه مناسبا لإثراء الموقف ، فيدل به على خصمه ، كما أن لغته فى جملتها بدوية يتصارع فيها القديم مع الجديد ، وتظل شاهدا على قدرات الشاعر على الإفادة مما ثقفه من كل فروع التراث شعره ونثره ، وتاريخه الاقتصادى والسياسي على السواء ، كما راح يحاول إفساح المجال – كما رأينا – فى بعض المواقف للاستعارة بصور ومواقف من المعجم الإسلامي ، وكأن شاعر النقيضة يريد فيها أن يسجل كل قدراته وإيجابيات قومه ، فى نفس الوقت الذى ينفيها فيه عن خصمه وقومه ، وهو بذلك يرصد محك الصراع وأطرافه فى إطار النقيضة الأوية بوجه عام .

(ب) الرد الصريح ومنطق الصراع (اللامية)

وعلى نفس النسق في قصيدة الفرزدق نظم جرير قصيدته اللامية المشهورة في هجائه ، والرد الصريح عليه يقول:

(۱) لَمَنِ الديار كانها لم تحلل بين الكناس وبينَ طَلْحِ الأَعْسَالِ

⁽١) الكناس: موضع من بلاد غني، الأعزل: واد لبني كليب به ماء. الطلح: شجر من العضاه، لم تحلل: يصور دروسها وامحاء آثارها.

(٢) ولقد أرى بك والجديد إلى بلى

موت الهوى وشفاء عين المجتلى

(٣) نظرَتْ إليك بمثل عيني مُعفرل

قطعت حسسالتها بأعلى يَلْيَل

(٤) وإذا التسمست نوالها بخلَّت به

وإذا عـــرضت بودها لم تبـــخل

(٥) ولقد ذكرتُك والمَطنيُّ خدواضعٌ

وكانهن قطا فسلاة مسجسهل

(٦) يسقينَ بالأدْمَى فسراخَ تَنوفَسة

زُغْسِا حواجبهن حُسمْرُ الحَوْصَل

(٧) يا أمّ ناجية السلامُ عليكمُ

قسبلَ الرواح وقسبل لَوْم العُسذُل

(٨) وإذا خدوت فباكرتك تحيية

سبقَتْ سرُوحَ الشَّاحِجاتِ الحُبجُلِ

(٩) لو كنتُ أعلمُ أن آخــرَ عــهــدكُم

يومُ الرَّحسيل فعلتُ ما لَمْ أَفْهَلَ

(١٠) أو كنت أرهب وشك بيت عـــاجل

لقنعت أو لسسالت مسالم يسسال

(١١) أعددتُ للشعراء سُمًّا ناقعا

فــسقـيت آخـرَهم بكأس الأول

⁽٢) موت الهوي: كان الهوي ميتا قبل تذكر الأحزان. المجتلى : اجتليت العروس : أبرزتها

⁽٣) مغزل: الظبية معها غزالها . يليل : موضع.

⁽٥) خواضع : طأطأت رؤوسها واعتمدت في سيرها . قطا فلاة: يبادر إلى فراخه بالماء

⁽٨) يصور الغربان تشحج في صبياحها وتحجل في مشيتها مما يتشاعم به منها.

(١٢) لما وضعت على الفرزدق مَيْسمى

وضغا البعيثُ جدعْتُ أنفَ الأخطل

(١٣) أخزى الذي سمك السماء مجاشعا

وبني بناءك في الحسطسيض الأسمفل

(١٤) بيستسا يحسم قَسيْنُكم بفنائه

دنسا مقاعدُه خسسيتَ المَدْخَل

(١٥) ولقد بنيت أخس بين يبستني

ف هدمت بيتكم بمثلَى يذبُل

(١٦) إنى بنى لى فى المكارم أولى

ونفسخت كسيسرك في الزمسان الأول

(١٧) وامدح سراة بني فُـقَـيْم إنهم

قسستلوا أباك وثأره لم يقستل

(١٩) ودع الراجمَ إن شمربَك فسيسهمُ

مسر مسزاقستسه كطعم الحنظل

(٢٠) إنى انصبت من السماء عليكم

حستى اخستطفتك يا فسرزدق مِن عَلِ

(٢١) من بعد صكِّتى البعيث كأنه

خَـــرَبٌ تنفّخ من حـــذار الأجْـــدَل

⁽۱۲) ميسمى: يقصد الشعراء.

⁽١٣) الحضيض: أسفل الجبل.

⁽١٤) يحمم: أي يدخل فيه الدخان فيسوده . يحمم: يخدن . القين: الحداد (هنا).

⁽۱۵) پذبل: جبل مشهور بنجد ،

⁽١٦) الكير: ما ينفخ به الحداد.

⁽۱۷) مجاشع: قوم الفرزدق

⁽٢١) الخرب: ذكر الحباري . الأجدل: الصقر . تنفخ: نفش ريشه .

___ ١٣٢ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ___ (۲۲) ولقد وسمتُك يا بعيث بميسمي وضفا الفرزدق تحت حد الكلكل (٢٣) حسب الفرزدق أن تسب مُعجَاشع ويُعَدُّ شعسر مسرقش ومُسهَلْهُل (٢٤) طلبَتْ قوينُ بني قُفَيْرَة سابقاً غمر البديهة جامحاً في المسحل (٢٥) قُـتل الزبيسرُ وأنت عباقبدُ حَببُوة تبــــــ لحــــ بـــوتك التي لم تُحلَل (٢٦) وافساك غسدركَ بالزبيسر على منيَّ ومسجسر جمعسثنكم بذات الحسرمل (٢٧) أبني شعرة لم تُسك طريقنا بالأعسم يكن ولا قسفيرة فارحل

(٢٨) ولقد تبين في وجوه مُجاشع

لؤم يشور ضببابه لا يَنْجَلى

(٢٩) ولقد تركت مجاشعاً وكأنهم

فَ قُع بمدرجة الخدميس الجَدخُ فَل

(٣٠) إنى إلى جَــبَلَىٰ تميم مَــغــقلى

ومسحلٌ بيستي في اليسفساع الأطول

(٣١) أحسلامُنا تزنُ الجسبَسالَ رزانة المسبَسالَ رزانة

ويفسوق جساهلنا فسعسال الجُسهًا.

⁽٢٢) الكلكل: الصدر، والفحل يضع الرجل تحت كلكله فيطحنه، فذاك قتل الفحول.

⁽٢٦) جعثن: أخت الفرزدق ، ويقال إنها كانت امرأة عفيفة صالحة .

⁽٢٧) يقال للرجل إذا احتقر وعيب ابن شعرة. الأعميان: غالب إذا كان أعور وأخوه كان أعمى.

⁽٢٩) فقع : كمأة بيضاء يضرب بها المثل في الذل . جحفل : كثير الجلبة.

⁽٣٠) اليفاع: المكان المشرف.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ١٣٣ ___

(٣٢) فسارجع إلى حككمى قسريش إنهم

أهلُ النبوقِ والكتسابِ المُنْزَل

(٣٣) فاسألُ إذا خرج الخدامُ وأحمشت

حسرب تضسره كسالحسريق المشعل

(٣٤) والخيلُ تنحط بالكُماة وقد رأوا

لمْعَ الرَّبيان العيطل

(٣٥) أبنو طُهـيّـة يعــدلُون فَــوارسي

وبنو خصصاف وذاك مسالم يعسدل

(٣٦) وإذا غيضبت رمى ورائي بالحيصى

أبناء جندلتي كسخسيسر الجندل

(٣٧) عـمـرو وسعد يا فـرزدق فيهم

زُهر النجـــوم وباذخــاتُ الأُجْــبُل

(٣٨) كان الفرزدقُ إذْ يعرذُ بخاله

مسثل الذليل يعسوذُ تحتَ القَسرْمَل

(٣٩) وافسخسر بضبية إن أمَّك منهمُ

ليس ابن ضــبــة بالمعم المخــول

(٤٠) وفيضَتُ لنا ميضرُ عليك بفيضلنا

وقصت ربيعة بالقصاء الفيصل

⁽٣٢) حكما قريش: هاشم وأمية أو عبد مناف وهاشم جد الرسول ﷺ.

⁽٣٣) الخدام: الخلاخيل، ويعنى في أثناء الغارة.

⁽٣٤) تنحط : تزرف . النياف العيطل: الطويلة المشرفة.

⁽٣٥) بنو خضاف: هم بنو مجاشع.

⁽٣٦) جندلة بنت تيم الأدرم بن غالب بن فهر بن مالك وهي أم يربوع ومازن .

⁽٣٧) عمرو: يقصد عمرو بن تميم وسعد ين زيد مناة كانا حليفين، زهر: بيض كالنجوم، باذخات: عاليات.

⁽٣٨) القرمل: شجر ضعيف لا شوك له.

⁽٤٠) قضت: حكمت. مضر وربيعة: سادة العرب في الحجاز.

___ ١٣٤ ____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)___

(٤١) إن الذي سمك السماء بني لنا

بيستاعسلاك فسمساله من منقل

(٤٢) أبلغ بنى وقسبَانَ أن حُلُومهم

خفت فسمسا يزنون حسبة خسردل

(٤٣) أزرى بحلمهم الفياشُ فأنتمُ

مــثلُ الفــراش غــشــين نارَ المُصْطلى

(٤٤) تصفُ السُّيوف وغيركم يَعْصَى بها

يابن القييون وذاك فعل الصيفل

(٤٥) وبرحْرَحَان تخضخضت أصلاؤكم

وفسزعستم فسزع البطان العُسزُل

(٤٦) قعدت قيفيرة بالفرزدق بعدَما

جَهد الفرزدق جُهدة لا يأتلى

(٤٧) أَنْهَى أَبَاك عن المكارم والعُسلا

ليُّ الكتـــائف وارتفـــاعُ المرجل

(٤٨) أبلغ هديّتي الفيرزدق أنهيا

ثِقَلٌ يُزَادُ على حسسير مُسفْقَل

(٤٩) إنا نقيم ضغا الرؤوس ونختلي

رأس المتسوِّج بالحسسام المقسصل

⁽٤٢) وقبان نبذ لبنى مجاشع. والوقب: الأحمق فهو يقصد بن مجاشع ويصفهم بالحمق والجنون.

⁽٤٤) يعصى بها : أي يتخذها شبيها بالعصا.

⁽٥٤) أصلاء ج صلا وهو ما اكتنف عجب الذنب وهو الورك. يصورهم وقد ولوا منهزمين فاضطربت أعجازهم.

⁽٤٦) جهده: أي جهد أنى حلق بالكرام والشعراء فلم يستطع ذلك .

⁽٤٩) الضباب ج ضب ، الكتائف : الحبال وليُّ الكتائف : فتل الحبال ، المرجل: القدر.

(1)

وعلى المستوى السلوكى يلفت النظر أن جريرا قد تجاهل كثيرا من القيم الأخلاقية ، حيث راح يرسم كثيرا من الصور التي غلفها القبح الأخلاقي في هجاء الفرزدق، والانتقام لنفسه منه ، ومن ثم أسرف إسرافا واضحا يحقق له التشفى من خصمه ، خاصة أن أبياتا من القصيدة قد سقطت هنا، وهي تقع في أربعة عشر بيتا في القصيدة في الديوان، منها ستة أبيات يعرض فيها بجعثن أخت الفرزدق ، لا يحكمه في موقفه رصيد أخلاقي ، ولا حرص الشاعر المسلم على المحارم (٢٦ - ٣٥) ، ومنها بيتان يعرض فيهما مبأم الفرزدق، راسما لنفسه معها صورة أيضا مغرقة في القبح (٤٩ - ٥٠) ، ثم ثلاثة أبيات يأتي بها بعد تعيير الفرزدق بأبيه فيأخذ في تعييره بأمه ، ويرسم لها صورا لم يعرف فيها قيمة واحدة تحد حركته ، وكأنه الانتقام الأعمى الذي لا يعرف أخلاقا ولا قيما على الإطلاق (٨٥ - ٥٩ - ٢٠) ، وله بيتان على نفس الدرجة من القبح في التعريض بالفرزدق نفسه (٤٦ - ٤٧) .

وباستثناء تلك الأبيات التى آثرنا الاستغناء عن نقلها واكتفينا بالإشارة إلى أرقامها فى الديوان ، يبدو جرير قادرا على التصدّى للفرزدق كخصم عنيد له ، إذ ينقض فى القصيدة كثيرا مما ذهب إليه الفرزدق ، بل لعله قصد الاستهانة به حين افتتحها باستهلال تقليدى ، ليبدو فى صورة هادئة يأخذ فيها من التراث على نهجه فى صياغة قصيدة المدح ، وكأنه يعمد إلى التباطؤ والأناة فى الرد على خصمه ، ثقة بانتصاره عليه ونقض قصيدته من ناحية ، وتسجيلا لقدراته الفنية على الإطالة وإحكام الصياغة من ناحية أخرى .

وفى المقدمة اكتفى جرير بصور سريعة حول الطلل ومقوماته من ذكر الديار وتحديد أسماء الأماكن ، والدخول منه إلى مقاييس الجمال كمحور غزلى ، ثم رصد الذكريات النسيبية التى يقتفى فى صورة منها إيقاع صورة عنترة بن شداد المشهورة فى عبلة:

ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نواهِلُ منىً وبيضُ الهند تقطُر من دمى فوددتُ تقبيلَ السَّيوف لأنها لعَتْ كبارق ثغرِك المُتبسم ولا يكاد يتجاوز المقدمة ، والمرأة محورها كالعادة ، حتى يستجمع بعض الملامح التى تعاورها شعراء الغزل ، فيهديها السلام ، ويذكر الوشاة والعذال ، ويردد التحية باكيا مشهد الرحيل وتستوقفه ذكريات لحظة الوداع ، ليخلص من الموقف بعد تسعة أبيات فى القصيدة ، ومن الواضح أن المرأة قد احتلت حوالى ثلث القصيدة عند جرير ، إذ أضفنا إلى المقدمة ما أسقطناه من أبيات جعل محورها أخت الفرزدق وأمه.

وهكذا كانت المقدمة مجالا لصراع فنى ألح على الشاعر بين مادة موروثة شائعة ، وبين إضافات قصد إليها كشفا عن إبداعه الخاص أو ظروف علاقاته المعقدة بمعاصريه من شعراء فنه .

(Y)

ومع موضوع القصيدة راح جرير يتتبع خطى الفرزدق قاصدا إلى تفنيد مزاعمه ، وعارضا لوحاته على نفس المستوى السابق من التوزيع والتقسيم ،وإنكان قد بدأ بنفسه ، ربما لإعجابه الشديد بعنف الصياغة التى طرحها بعد نهاية المقدمة مباشرة ، فهو يهدد كل خصومه – فى آن واحد – بأنه الموت بالنسبة لهم جميعا ، وهو لا يكتفى بالفرزدق ، بل يعرض مهارته فى التغلب عليهم جميعا بعد أن يبدأ به ، فيعرض فى البيت (١٢) فوزه على الفرزدق والأخطل والبعيث معا .

ومع المدخل الجمعى للفخر يبدأ جرير استكمال تقصى تلك الخطى فيتخذ من المحور الدينى أداة منذ لجوئه إلى الصيغ الدعائية التى يوجهها إلى ما بناه الفرزدق وقومه بالهدم ، وكأنه يستبشر خيرا بهذا الدعاء فلعله يبشر بهدم قصيدة الفرزدق، وهنا فضلً الشاعر أن يبدأ بمعالجة لوحة الهجاء الجماعى حيث راح يدعو على قوم الفرزدق دعاء دينيا بنفس الصيغة التى استعملها الفرزدق في انتصاره لقومه:

إن الذى سمك السماء بني لنا

بيستا دعائمه أعسز وأطول

فيقول جرير ناقضا ما بناه وصوره:

أخزى الذى سمك السماء مجاشعا

وبنى بناءك في الحسضيض الأسفل

ومنه يقصد إلى التعريض المباشر ببيت الفرزدق بما فيه من دخان ، يرتبط بكير أبيه وحرفة الحدادة ، إلى جعله أخس بيت يبتنى على الإطلاق ، إلى رد التحدى الذي عرضه الفرزدق بدءا من قوله :

فـــادفع بكفك إنْ أردت بناءنا

ثهلانً ذا الهسطسسات هل يتسحلحل؟

إذ يرد جرير الصاع صاعين حين يصور حجم وسائله بمثلَى جبل يذبل: ولقسد بنيت أخس بيت يُبستنى

فــهـدمت بيستكم بمثلى يَذْبُل

ثم تبدو صيغة جرير أشد عنفا وعمقا في الرد ، فهو لم يعرض الموقف في شكل استفهامي ، بل قصد إلى رصده في شكل تقريري باعتبار الماضي ، وكأنه قد هدم البيت حقيقة .

وعلى نفس النسق الذي اهتدى إليه الفرزدق من المزاوجة المتكررة بين الفخر والهجاء في بيت واحد ، كرر جرير الموقف في استهلال لوحة الهجاء الفردى في قوله:

إنى بسنى لِى فى المسكسارم أولى ونفسخت كسيسرك فى الزمسان الأول

مما يوازى قول الفرزدق على المستوى الجماعى:

إنّا لنضرب رأس كلّ قربيلة وأبوك خلف أتانه يتسقر ملّ وأبوك خلف أتانه يتسقر

ويبدو أن جريراً قد تعمد اقتفاء أثر الفرزدق حتى فى ذلك الإقواء الذى وقع فيه الفرزدق فى البيت الخامس والسبعين من على إذ يردده جرير ، ولكنه يأتى متسقا مع قافيته من على ، ومن خلاله يعمق الصورة ويوغل فيها فيتجاوز بها مستوى الارتقاء الذى قصده الفرزدق إلى السماء ، حيث يقول الفرزدق :

إنى ارتف عليك كل ثنيًة

وعلوت فـــوق بنى كُلّيب من عل

ليقول جرير :

إنى انصببت من السماء عليكم وانتصببت من السماء عليكم وانتقاد من عل حستى الحسطفة كالماددة والماددة والما

ولم يقتصر من الصورة عند حد الاختطاف ، بل راح يقهره ويذله تحت ضغوظ كلكله على السبيل الاستعارى:

ولقَدْ وسمتُمك يا بعيثُ بميدسمي

وضفا الفرزدق تحت حد الكلكل

وكأنه يطمئن إلى مزيد من إذلاله وقهره ، فيعود ثانية إلى السخرية منه ومن فخره بقومه :

حسب الفرزدق أن تُسب مسجاشع ويعسد شعسر مسرقش ومسهلهل

وكأن هذا السب كان مفتاح الخطيئة عند جرير إذ راح يغرق في الصور ويتلقف شرف الفرزدق وعرضه فيعرض به أسوأ تعريض من خلال أخته وزوجته، وهو ما لم يستوقف الفرزدق إلا حين صور موقف نساء قومه مفتخرا:

والمانعسسون إذا النسساء ترادفت

حنذر السباء جنمالها لاترحل

يحمى إذا اخترط السيوف نساءنا

ضرب تخر له السواعد أرعل

وإن كان قصد من وراء هذا الفخر هجاء مريرا لقبيلة خصمه . مما زاد من استفزازه جرير، فلم يعرف ضوابط تستوقفه في عنف رده :

أُزْرَى بجـــريك أن أمُّك لم تكن

إلا اللئسيم من الفسحسولة تفسحل

قسبح الاله مسقسرة في بطنها

منها خرجت وكنت فيها تُحمل

ومع هذا يظل من الغريب أن يصدر كل هذا القبح الاجتماعي عن جرير على الرغم من أنه لم يتهم في سلوكه كما اتهم الفرزدق ، ولكنه بدا أمام خصمه قاصدا إلى غاية لا يكاد يتعداها بحال ، وهي إفحامه – أي خصمه – بكل ما أوتي من قوة لا علاقة لها بعالم القيم ، أو مدارس الأخلاق ، بل ظلت علاقتها وطيدة بعالم الصراع الذي بدا الشاعر إحدى ضحاياها على مستوياته المختلفة .

وفى لوحة الهجاء الجماعي رأينا الاتفاق يقع بين الشاعرين حول الجانب الاقتصادي منها ، فكل منهما يأخذ على الآخر حرفة أبيه من رعى ورحيل ، عرض به الفرزدق في والد جرير وقومه منهم «جرب الجمال ، وأبوه خلف أتانه يتقمل ، والأتان إلى عموده ترحل ، وكسرت ثنيته الأتان» ، وجرير يرد الموقف مؤاخذا الفرزدق بما عرضه من تحقيره العمومة والخئولة ، بالإضافة إلى تخصيص أبيه بهجائه منذ راح يفند خؤولته ، ويهجو قوم أمه جميعا ، خاصة أن الفرزدق قد بدا مفتخرا بهم بغير حدود:

وأنا ابن حنظلة الأغسسر وإننى في آل ضبيسة للمسعم الخسول في آل ضبيسة للمسعم الخسول في عنان قيد بلغ السيمياء ذراهميا

واليههم عن كل خوف يعقل فلئن فسخرت بهم لمثل قسديمهم أعلو الحسرون به ولا أتسسهل

فإذا جرير ينقض كل مقومات هذا البناء الذي وصل الفرزدق به إلى السماء، فيصوره هراء وافتراء وتخرصا وتلفيقا يستحق السخرية والتهكم:

كان الفرزدقُ إذ يعسوذ بخاله مسئل الذليل يعسوذ تحت القرمل وافخر بضبة إن أمك منهم ليس ابن ضبية بالمعم الخسول

وليتخذ من هذا الإذلال وذلك القهر مقدمة أخرى لفخره من خلال الشهادة القبلية له ولقومه ، وهي شهادة بدت مزدوجة لديه يدعم بها الموقف في شكليه بين الفخر والهجاء:

وقصت لنا مسضر عليك بفسطنا

وقسضت ربيعة بالقسضاء الفيسمك

حتى إذا وصل إلى تلك الدرجة من الفخر ، أعاد الكرة حول موقف الفرزدق في مطلع قصيدته (إن الذي سمك السماء بني لنا ...) ليردد جرير أن قومه لم

يفتقدوا- أبدا - مقومات هذا البناء ، وهو ما صوره - أيضا - من منظور جبرى لا يستطيع بشر أن يزلزل كيانه :

إن الذى سسمك السسمساء بنى لنا

بيتا علاك فسماله من منقل

ليرد على الفرزدق أحلام قومه التى عرضها فى صورته (تزن الجبال رزانة) وليحطم الأكذوبة التى عاش أسيرا لها ، فبدا محقرا من شأنها ، وشأن أصحابها ، هابطا بها من ثقل الجبال ، إلى خفة حبة الخردل :

أبلغ بنى وقسبسان أن حلومسهم

خفت فسما يزنون حسة خردل

ثم يزيد في الإيغال التصويري حين يستغل خفتهم وحماقتهم بناره كالفراش المتهالك على النار:

أزرى بحلمكم العسيساش فسأنتم

وعلى مستوى الفخر الفردى لم ينس جرير أن يحقر من مكانة الفرزدق الاجتماعية والفنية معا، في مقابل ما اتهمه به من سرقة شعره من قبل:

قعدت قفيزة بالفرزدق بعدما

جسهد الفرزدق جسهده لا يأتلى

ثم قوله:

أبلغ هديّتي الفرودق أنها

ثقل يزاد على حسسيسر مسشقل

وفى مقابل ما ختم به الفرزدق نقيضته من تصوير لجرير على المستوى الفردى ، انطلق جرير - على المستوى الجماعى - لنقض ما تناوله الفرزدق فى أحد أبياته (إنا لنضرب رأس كل قبيلة) .

وليقول جرير:

إنا نقييم ضعا الرؤوس ونختلي

رأس المتوج بالحسسام المقصل

وبذا يبدو كلاهما وقد جعل قومه جبارين في الأرض، لا يذرون قبائل ولا ملوكا ، وكأنما سرت إلى كليهما عدوى مبالغة عمرو بن كلثوم في شكلها غير الإنساني:

إذا بلغ الفطام لنا صحيبي تخصر له الجحمابرُ ساجمدينا (٣)

وهكذا اتفق الشاعران حول رصيد الفخر ورصيد الهجاء ، وإن ظل الخلاف باديا حول أسلوب المعالجة الموضوعية ، بحكم البادئ والمناقض من واقع الصراع الفردى ولكن قواعد النقيضة لم تختل عند أى منهما من حيث صوره وتقاريره حول تاريخ الأنساب وتصوير الأيام ، وماضى القبائل ، والعصبية القبلية ، مستغلا الكثير من المعانى الجاهلية ، وبعضا من المعالم الإسلامية وكاشفا أيضا من واقع العصر ما عرضه حول الآباء ، والأمهات ، والأخوات والأعمام ، والأخوال ، وكل روابط النسب وصلات القربى للشاعر الهاجى والمهجو معا .

وبهذا كله رصدت النقيضتان كثيرا من الصور الاقتصادية ، والاجتماعية، والقبلية ، والسياسية ، والحربية ، وأضافت إليها مواقف أخلاقية لم تكن متأصلة في الشاعر العربي ، بقدر ما بدت وليدة المواقف ، محكومة بظروف النظم ، وقبح مواجهة الخصم بكل الأدوات التي يفحمه بها ، مما يجعل الشاعر خاضعا للموقف الانفعالي أكثر من تأمله للجانب الأخلاقي الذي قد يفلت منه الزمام فيه ، وإن كان طرح القضية على المستوى الانفعالي يبدو صادرا عن حسن نية بالشعراء ، إذ يبدو بعضهم وقد امتلأ حقدا وحنقا على الآخر ، خاصة أنهم قد تفاوتوا في أصالة أو ضعة أنسابهم ، وشرف أسرهم ، وتقاربوا – في نفس الوقت – على مائدة الشعر وحقوق الإبداع، فبدت ورح المنافسة الشعرية قادرة على إثارة المزيد من الحمية والانفعال ، مع مزيد من روح المنافسة التي لا تبقى كثيرا – ولا قليلا – من مكارم الأخلاق وأعتقد أننا نسرف في حسن النية إذا اقتصرنا من ربط موقف شعراء النقائض فقط بتيار اجتماعي يقصد إلى تزجية الفراغ لدى الشباب ، فهذه إحدى زوايا القضية ، ولا يمكن أن تكون المحور الوحيد لها .

ولعل قضية السرقات فى الشعر العربى لا تطرح هنا بين الشاعرين على الرغم من كثير من التشابه فى الصور والمواقف والصراعات ، ولكن فكرة السرقة تنتفى مع ذلك العمد الفنى لدى الشاعر المناقض للأول لأن يهدم بناء قصيدته بنفس الأفكار ،

ونفس الأوزان والقوافى ، وربما عدد الأيات الذى يتقارب بين الشاعرين إلى مدى بعيد .

وعلى هذا النحو ازداد فن الهجاء تعقيدا مع تطور صراعات شعراء العصر، وتعددت الاتجاهات والمواقف من سياسية واقتصادية ، وثقافية وعقلية ، وأنتجت عقلية متميزة تتسع لاستيعاب معالم الحياة قديمها وجديدها ، وهي عقلية بدت منظمة إلى حد بعيد ، وربما زادها التنافس حرصا على الدقة والنظام ، وبدلا من الفوضي الهجائية الجاهلية وبساطتها وعفويتها ، بدا نظام النقضية الأموية مرتبطا بتعقيدها في الارتباط بكل مقومات الهجائية الأولى .

ومن هذا أيضا كان الاستمرار في هذا الفن ضمن سياقاته المحدودة إذ يذهب الشاعر من الفحول إلى السوق الأدبية في المربد أو الكناسة ، ليجد جمهوره مستعدا للتلقى ، ولذا يعد نفسه سباقا إلى كسب النصيب الأكبر من الإعجاب الجماهيرى ، بالإضافة إلى ما يملأ نفسه من أحقاد ينفثها في صراعه مع خصمه وقومه على السواء، ذلك أن ثمة قولا عند الرواة حول نشأة النقائض الأموية خاصة بين جرير والفرزدق بناء على خصومة نشبت بين جرير وشاعر من مجاشع قوم الفرزدق يسمى البعيث فتفوق عليه جرير ، ففزع بنو مجاشع إلى شاعرهم الفرزدق ، وكان قد قيد نفسه لحفظ القرآن واعتزم أن يهجر الشعر ، فأظهر شيئا من التردد ، فجاءه نسوة من مجاشع واستثرنه للاشتراك في الخصومة ، والرد على جرير ومازلن به حتى فك وثاقه (۱) .

ولعل موقف الفرزدق في هجائيته لإبليس يتسق مع هذه الرواية ، إذ يبدر الفرزدق بعدها وقد انطلق بكل مرارة العداء، وأحقاد الصراع والرغبة في الانتقام للعصبية القبلية فنظم كثيرا من نقائضه ، ومن الرواية – أيضا – نستخلص أن البداية الحقيقية للنقائض إنما تعكس ما نشب من خصومات وصراعات بين شعراء العصر على المستوى الفنى ، وهو ما شهده العصر على كل المستويات الأخرى ، ابتداء من العصبية القبلية إلى صراعات الفرق الإسلامية بمقولاتها السياسية والدينية ، ولهذا بدا غليان البصرة والكوفة بغضب الشاعرين صورة من غليان الدولة الأموية بحركات متمردة متعارضة ، بالإضافة إلى ما تعكسه من ،طابع عقلى جديد لدى الشاعر الأموى الذي أصبح قادرا على تلوين فنه بطابع جدلى عقلى مما دفعه إلى صياغة المناظرة لا صياغة الهجاء العادى القديم، (٢) .

⁽١) النقائض ١/٦٦ (أبو عبيدة)

⁽٢) التطور والتجديد ١٨٦.

فإذا أخذنا باصطلاح المناظرة كما انتهى إليه الدكتور شوقى ضيف بدا شاعر النقيضة الأموية صورة حية من كل ما شهدته الحياة من تلك المناظرات ، وألوان ذلك الجدل الذى استحكم بين الفرق الكلامية حول قضايا الدين عند الجبرية ، والقدرية ، والمرجئة ، والمعتزلة ، بالإضافة إلى ثراء الفكر في عصر التدوين وإحياء التراث القديم ، بما في ذلك – بالطبع – من تراث الجاهلية .

وفى زحمة الدوافع وتعددها راح شعراء النقائض يتبارون بلا حساب إلا الخصومة والأحقاد والعداء ، وكسب رضا الجمهور ، ومحاولة شفاء النفوس ، وتصفية حسابات ثأرية نتيجة امتداد صراعاتها ، مما أضاع وسط هذا الزحام جانبا هاما يتعلق بالقيم الأخلاقية عند الشاعر الأموى ، خاصة حين تطرق إلى التبارى في أساليب السب واللعن وصيغ الطعن والفحش ، فترك كثيرا من المثالب التي بالغ فيها ، وافترى في بعضها ، ليخلف من ورائه رصيدا قبيحا في فن الشعر العربي ، بل في فن الهجاء ذاته ، مما تحول إلى زاد متميز في صراعات الشعوبية مع العرب بعد ذلك في العصر العباسي .

الباب الثانى بيئسات الصسراع الغسسزلي

الفصل الأول: المدرسة الحضارية: عمر بن أبي ربيعة:

- (أ) الرائية الكبرى في ظل صراع الحضارة والبداوة .
 - (ب) الميمية وصراع العذري مع الحضاري .
 - (ج) الرائية الصغرى وصراحة الأنا المتحضرة .
 - (د) الدالية وانتصار حس الحضارة .

من مدرسة عمر: العرجى وتعميم الظاهرة (الميمية)

الفصل الثاني: المدرسة البدوية : جميل بن معمر العذري :

- (أ) الدالية والتمزق الداخلي .
- (ب) الرائية : وصراع العذري مع الحضاري .
 - (ج) الدالية وانحسار الأنا في صراع القدر.
 - (د) اليائية والأمل في الخلاص.

من مدرسة جميل : كثّير وتعميم الظاهرة (التائية)

تعقيب خاص: صراعات متميزة بين المدرستين

777777777

الفصل الأول بيــــة الحيضـــ

المدرسسة الحضسارية عمر بن أبى ربيعة

- (أ) الرائية الكبرى في ظل صراع الحضاري والبدوي.
 - (ب) الميمية وصراع العذرى والمضارى .
 - (جـ) الرائية الصغرى وصراحة الأنا المتحضرة .
 - (د) الدالية وانتصار حس الحضارة .

من مدرسة عمر: العرجى وتعميم الظاهرة (الميمية)

القصيدة الغزلية

لم يكن الغزل جديدا على عصر بني أمية ، فهو فن موروث من لدن الجاهلية ، منذ غنى الشعراء أحزانهم ، فسكبوا الدمع، ووقفوا على الأطلال ، وبكوا ، واستوقفوا الصحب ، واستبكوهم ، أو انتظروا الأطياف ، وصوروا من خلالها تجاربهم الغزلية أو عرضوها من خلال ذكريات الشباب حين تفجرها آلام الشيب ، أو أكثروا من شكوى الدهر والبين ومشاهد الوداع ، على ما كانوا يعانونه من تمزق الأوصال ، وقطع العلاقات مع محاور عالمهم الغزلي . أو اكتفوا من هذا العالم بتصور معالم الجمال ، ومقاييس الحسن في المرأة العربية . والمهم أن الشعر القديم - في معظمه - إنما تحاور منخلال المرأة ، فكانت لها الصدارة في القصيدة مما دفع ابن قتيبة إلى تبرير الموقف من منظور التلقى ، لأن الغزل - على حد تعبيره - لائط بالنفوس، وهو ما يمكن أن نضيف إليه من منظور الإبداع أيضا أنه كان بمثابة تهيئة نفسية وفنية ، ليدخل الشاعر من خلاله إلى موضوع قصيدته ، ولعله كان جزءا من إصرار الشاعر على استعراض قدراته الفنية ، باعتبار المقدمة جزءا ذاتيا محضا ، لا علاقة للممدوح به إذا كان الشاعر امدحا ،ولعل هذا الإحساس بذاتية الأداء في المواقف الغزلية هو ما حدا ببعض الشعراء إلى الإفاضة والاستطراد في حديث الغزل ، حتى يكاد الشاعر ينسى موضوعه ، فإذا هو يفصل ، ويطيل لأنه يجد لذته في تصوير تجربته التي لا يقصرها على الحوار حول مكانة الممدوح ، الأمر الذي أغضب بعض الممدوحين من شعرائهم، كما ذكرنا في موقف ذي الرمة شاعر الحب والصحراء في هذا العصر.

ولكن ظهور الغزل كجزء من القصيدة على هذا النحوشىء وانتشاره فى البيئة الأموية كفن مستقل شىء آخر مختلف نماما ، فالأصول قائمة فى التراث ، ولكن الشكل جديد ، بحكم ظروف البيئة ، وانتشار ظاهرة التخصص التى طرحت نفسها مرة فى شعر السياسة والاحتجاج ، والمدح ، وثانية فى فن النقضية وقصيدة الهجاء ، وهنا فى قصيدة الغزل الأموية التى استجابت لكل ظروف العصر فظهرت بهذا الشكل الجديد المتميز الذى عكس شكلا خاصا من أشكال الصراع سواء على المستوى الفنى أو على المستوى العاطفى .

ولعل التميز في هذا الفن يأتي من ذاتية الأداء فيه، فهو لا يستهدف إرضاء

⁽١) الشعر والشعراء ٧٥ – ٧٦ .

ممدوح ولا جمهور، كما رأينا فى المدح والهجاء ، ولكن الشاعرف يالقصيدة الغزلية يبدو أصدق ما يكون مع نفسه ، يتسق معها ، ويخرج مكنونها ، ويغنى ذاته من خلال القصيدة التى ينظمها ، ومن هنا يبدو عمق التجربة حتى تدفع إلى التخصص وهو عمق يتأكد فيها حين تصبح جزءا لا يتجزأ من النفس البشرية ، تقودها وتوجهها على قدر تمكنها منها ، وهيمنتها عليها .

وفى داخل دائرة التخصص الغزلى هذه انطلق الشعراء ينظمون تجاربهم حتى تركوا رصيدا ضخما من الشعر، وقد أتاحت لهم طبائع تلك التجارب أن يتخصصوا مرة أخرى داخل نفس الإطار، ولكن هذا التخصص الدقيق لم يكن إلا صدى لطبيعة البيئة التى يعيش الشاعر فى ظلالها، فإذا هو يعكس نظام الحياة فيها، ويصور ما يسودها من عادات وتقاليد وقيم خاصة أننا رأينا النظام الاقتصادى يختلف تماما فى مدن الحجاز عنه فى البوادى ونجد ، وإن اتفقت الرؤية حول عموم الإحساس بالضياع السياسى فى معظم البيئات، وهناك السبل المهيئة لقتل الفراغ فى عالم الغزل ، ولكنها اختلفت على المستوى النوعى - بحكم ثراء الحجاز وفقر البادية من ناحية، ثم بحكم وجود الأجنبيات فى مدن الحجاز ووجود بنات القبيلة العربية المحصنات فى البوادى من ناحية أخرى، وعلى هذا لابد أن نتوقع موقفين متصارعين فى حديث الغزل فى مجتمعين تباين فيهما الموقف بالشاعر، مما يقربه أو يبعده عن الترف وحس الحضارة.

وعلى هذا النحوكان طبيعيا أن نتصارع الصور الغزلية فى العصر الأموى، وأن يترك لنا شعراؤه رصيدا يكشف الطوابع المميزة لكل من بيئاته وفنونه المتخصصة، مما قد تكشفه لنا الوقفة التحليلية مع بعض شعراء العصر من أبناء الحضارة والوسط الأرستقراطى ونظائرهم من أبناء البادية الذين تخصصوا فى نفس الموضوع.

وكأن مقومات الشكل الصراعي هنا راحت تأخذ بعدا دراميا، تعكسه مواقف الشعراء العذريين في بوادي نجد والحجاز بين معطيات واقعهم وبين عموم تجاربهم، وقد تنصرف إلى أشكال أخرى تحكيها تلك المزاوجات التي يبتدي منها – على المستوى الفني انقسام النموذج الغزلي بين المقطوعة والقصيدة، أو بين شيوع الموقف وبين تخصص الشاعر الواحد فيه ، أو بين الموقف الغزلي في الطبيعة النوعية لتجربة الشاعر بين البادية والحواضر، أو بين رغبات الشاعر في أن يجمع بين أكثر من تخصص فني، أو غير ذلك من أشكال صراعية يزيدها لنا وضوحا وقفتنا مع بعض الشعراء الكبار الذين اقترنت اسماؤهم بهذا الاتجاه ، فلم ينصرفوا عنه إلا إليه ، وإذا انصرفوا عنه لم يقع ذلك إلا قليلا مع بقية موضوعات شعرهم.

(أ) عمر بن أبي ربيعة

وهو عمر بن عبد الله بن أبى ربيعة ، يكنى أبا الخطاب شاعر قريش من أهل مكة ، كان أبوه عبد الله تاجرا موسرا ، وكان متجره إلى اليمن وكان أكثرهم مالا ، وكذلك كانت أسرته الثرية ، أسرة بنى مخزوم ، ويروى عن أبيه أن قريشا كانت تسميه العدل لما كان يصنعه من كسوة الكعبة فى الجاهلية سنة ، وتكسوها قريش سنة ، وتعدد الروايات حول ترائه وغناه (١) .

وكانت أمه «مجد» سبية من حضر موت، فكان الشاعر قرشى الأب يمنى الأم، ولذلك شعره بما يجمع بين النسبين حين قيل غزل يمانٍ ودل حجازى .

ويروى أن عمر ولد يوم قتل عمر بن الخطاب – رضى الله عنه – ولذا قيل حول هذه المفارقة أى حق رفع وأى باطل وضع، ثم كانت وفاته حين قارب السبعين من عمره . أما عن فتوته وشبابه وثقافته فقد نال حظا فى مجلس ابن عباس بالمسجد الحرام منذ شب عن الطوق ، وهناك أنشد شعره وبدأت مكانته فى الشعر تبين معالمها، وشهد له بعض الشعراء ، خاصة أن العرب كانت تقر لقريش بالتقدم فى كل شىء إلا فى الشعر ، فلم تقر لها به إلا حين انتشر شعر عمر ، وعندئذ أقرت لها الشعراء بالشعر أيضا فلم تعد تنازعها شيئا .

وفى سن مبكرة لعمر، لم تتجاوز الثانية عشرة، حرم من أبيه حين توفى ، فكفاته من بعده أمه التي اشتد خوفها عليه، كما ازداد ولعها به ، فنشأ مدللا بسبب تربيته فى كنفها ، مترفا نتيجة ما أحيط به من ثراء مادى عريض ، متسقا مع البيئة التي يعيش فيها إلى أبعد حد وهى – أى البيئة – تعج بذلك الثراء أيضا ، ومن ثم نشأ بعيدا عن متاعب السياسة ، ولم يكن له جلد على المشاركات الحزبية ، أو حتى التفكير فيها ، مماجعله مبدعا متخصصا فى فن الغزل الحضارى الذى يكشف الكثير من طبائع تلك الحياة وظروفها من خلال وقعها على نفسه .

وكثر شعر عمر فى الغزل ، واستوعب كل ما طرحته عليه البيئة التيكثرت فيها الأجنبيات وانتشرت فيها دور الغناء فتعددت فتياته وتجاربه ، وذكر من أسمائن ما رصدته الروايات والأخبار من حوله ، على غرار ما تردد حول فاطمة بنت محمد ابن الأشعث الكندية ، وزينب بنت موسى الجمحية ، وليلى بنت الحارث البكرية ، والنوار وأم الحكم وغيرهن .

⁽١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ١١/١ وما بعدها .

ويقال أن الوليد بن عبد الملك حين قدم مكة اجتمع بعمر بن أبى ربيعة ووقعت المفاضلة بينه وبين ابن قيس الرقيات فى الغزل فكان – أى عمر – أشعر ، كما وقعت مفاضلة أخرى بينه وبين جميل بن معمر العذرى فيما روى عن الوليد ابن يزيد حين قال لأصحابه ذات ليلة : أى بيت قالته العرب أغزل ، فقال بعضهم قول جميل :

يموت الهوى منى إذا ما لقيتها

ويحسا إذا فسارقسها فسيعسود

وقال آخر : قول عمر بن أبي ربيعة :

كـــاننى حين أمـــسى لا تكلّمنى

ذو بغسية يستخى ما ليس موجودا

فقال الوليد حسبك والله بهذا.

وهى رواية لا تفصل فى موقف الشاعرين بقدر ما تشير إلى مجرد طرح النقاش حول مواقف غزلية لشعراء البيتين البدوية والحضارية. ونحن لا نعتد هنا بحكم الوليد فهو مجرد موقف انطباعى لا أساس له من موضوعية النقد، بالإضافة إلى ما عرف عن تشابه مسلك الوليد نفسه مع مسلك عمر ، بل زاد عليه سلوكه الخاص فى مجالس لهوه وخمره وغزله ، فكان طبيعيا أن يفضل الغزل اللاهى ، وأن يرتقى بزعيمه على الغزل العذرى وشعرائه .

وقد كثر استحسان الناس لشعر عمر وفضلوه على غيره من شعراء عصره لأسباب فنية ، يرتبط بعضها بسهولته ووضوحه وخفة أوزانه ، وشدة أسره ، وبما شاع فيه من حسن الوصف ودقة المعنى وحسن الأداء في مخاطبة النساء . وفتح باب الغزل ونهج العلل واختصار الخبر إذا أخذنا بما أورده أبو الفرج من ترديد مثل هذه الأحكام وأشباهها .

وتعددت الروايات حول علاقات عمر ومواقف له مع أم محمد بنت مروان بن الحكم، وحميدة جارية ابن تفاحة، وأحاديث له أيضا مع بعض جوارى بنى أمية فى موسم الحج، ومع البنات اللائى أبصرنه من وراء المضرب، وأيضا مع هند بنت الحارث المرية ومع فاطمة بنت عبد الملك بن مروان، دون أن يصرح باسمها، خوفا من عبد الملك ومن الحجاج ، ولعل تعدد الروايات على هذا النحو يسجل حرص عمر على الغزل كجزء من حياته ، حتى النقت فى غزله المتناقضات بين جوار وحرائر ، والصراعات بين العربيات والأجنبيات، فقد استمر طيلة حياته متعلقا بالغزل حتى بعد

أن كبرت سنه، إذ يقال أنه اشتد به الحنين إلى الغزل، إلى أن كانت وفاته يوم غدا فرسه، وهبت ريح فنزل، فاستتر بسلمة ، فعصفت الريح فخدشه غصن منها ، فدمى وورم به .

وقد لاقى قن عمر إعجابا خاصا فى البيئة النقدية والشعرية فكان من الشعراء الذين أعجب بهم الفرزدق: إذ يقال إنه سمع أبياتا به فصاح: هذا والله ما أرادته الشعراء فأخطأته وبكت على الديار، وفى خبر آخر أنه سمع أبياتا له فقال: أنت والله أبا الخطاب أغزل الناس. لا يحسن والله الشعراء أن يقولوا مثل هذا النسيب ولا أن يرقوا مثل هذه الرقية.

وكذلك شهد له جرير، حين أنشد شعرا له فقال: هذا شعر تهامى إذ أنجد وجد البرد، مشيرا بذلك إلى رقة غزله وتحضره، وليس فى هذا ما يعيبه فه ليس بدويا، كما شهد له حين سمع أبياتا له فقال: إن هذا الذى كنا عليه فأخطأناه وأصابه هذا القرشى.

ومما يزيد من مكانة عمر ، ويؤكد دوره في هذا الفن من الشعر ما تعدّد حوله من روايات تسجل الإعجاب المطلق بفنه ، أو بمسلكه الحضارى وإن كانت فيها بعض المبالغات ، إلا أننا لانستطيع تجاهلها لأنها إنما تكشف عن جوانب كثيرة من شخصية عمر ، وتحكى ظروف عصره وقد نناقش هنا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور شوقى ضيف حين علل لكثرة الروايات حول عمر بأن ،المرأة في غزله كانت من ذوق آخر غير الذوق الجاهلى ، إذ وجد الرواة صورتها في ديوان عمر تختلف عن صورة أمها وجدتها في الشعر القديم» (١) .

وقد يأتى الخلاف حول ذلك التشابه الكبير بين طبيعة المرأة عند عمر وعند المرئ القيس مثلا على مستوى الثراء المادى وطبيعة المغامرات الغزلية ، ولكن يظل الفاصل قائما بين شاعر يعضر تجاربه فى إطار مقدمة لقصيدة ، يقف فيها باكيا سعيا وراء المرأة مهما بدا مغامرا غزليا ، وبين شاعر آخر يطرح تجاربه من خلال قصائد مستقلة ، تبدو فيها المرأة ساعية إليه ، على عكس الصورة المعروفة فى غزل القدماء ، الأمر الذى نرده ثانيه إلى ما سجله الدكتور شوقى من أن المرأة فى هذا العصر كانت متحضرة أتيح لها من الفراغ وأسباب زينة الحياة ما لم يتح للمرأة الجاهلية ، (٢) وإن كنا نتحفظ إزاء هذا القول فى مسألة الفراغ على إطلاقها ، وإن أخذنا فى الاعتبار بمغامرات امرئ القيس مع فتياته عبر رحلاته فى جوف الصحراء إذ يبقى من

⁽١) يراجع التطور والتجديد ٢٢٦ وما بعدها .

⁽۲) نفسه ۲۲۵ .

ظروف المرأة الجديدة استيعابها للتيار الحضارى كما استوعبه عمر وغيره ، بما فيه من تحرر فى العلاقات الاجتماعية مع التزاوج الحضارى بين العرب وغيرهم من الأجناس الأخرى، وعندئذ لا ينبغى أن نركز كثيرا عليم سألة ثراد المرأة وترفها ، كما ركز على ذلك الدكتور شوقى ضيف فى كثير من الشواهد التى أتى بها (١) ، فكلها يمكن أن ترد إلى غزل امرئ القيس وغيره من أمراء الجاهلية .

ويظل جديدا أيضا في عالم الغزل العمرى ارتباطه الدائم بالغناء من خلال ممارسات فعلية نهضت بها القيان ، فكان كثير الذهاب إلى تلك الدور مما زاد من استمرارية قربه من عالم المرأة في شتى مستوياته ، وعمق في نفسه الإحساس بفهم ذلك العالم الذي هيأته له صلته بأمه طيلة فترة صباه وشبابه ، الأمر الذي دفعه إلى الإكثار من تصوير عالمها ، وتقصى القول حول عواطفها والخبرة بأعماق نفسيتها فإذا بالشاعر يستقى مادته الخاصة بها من سياقات عالمه الاجتماعي بكل مؤثراته وتوجهاته ، بالإضافة إلى قدر من الغرور كمن في نفسه ، جعله يتحول بالصورة الغزلية إلى عالم المرأة ، ليجعلها عاشقة أكثر منها معشوقة ، إذ ربما كان تهالك الجواري والأجنبيات على دور القيان ، وانتشارهن بين الشباب عاملا مساعدا لعمر على طرح هذا التصور ، وإثبات التفوق الشعرى في إطاره .

وعلى هذا يحسن أن نتأمل ما أثير حوله من أحكام تدور حول نرجسيته أو عقدته النفسية التى تنتهى به إلى الضعف العاطفى من قبل ما صوره القدماء أحيانا على أنه مشغول فى غزله لا بسيدات عصره ، بل بنفسه (٢) .

إذ سرعان ما يتنقض هذا الحكم من خلال شعر عمر نفسه فإذا هو في بعض قصائده – بل في كثير منها – يبدو شاعرا عذري الهوي يصف طبيعة معاناة العاشق ومكابدات المحب التي يعيشها في لهفة شديدة إزاء عالم المرأة ، حتى يقترب بفنه – في هذا الكم الشعري – من العذريين ، فهل نأخذ بهذا الموقف أو ذلك لنتبين أبعاد شخصية عمر ، ولنستكشف جوهر عواطفه ؟

قد يبدو الأر أكثر بساطة إذا نجنبنا مسألة العقدة بملابساتها النفسية التى قد تؤزم القضية وربما بعدت بها عن الحل ، لتبقى أمامنا كل الظروف الاجتماعية التى صدر عنها عمر ، منذ كثرت أمامه صور المرأة ونماذجها الطبقية بين حرائر أو جوار، فقد انتشرت دور الغناء كظاهرة حضارية وأتيحت للشباب فرص للغزل كثيرة ،

⁽۱) نفسه ۲۲۲ .

⁽٢) الموشيح ٢٠٤ .

وانظر شكري فيصل في تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام .

واقترب عمر من هذا العالم ، فاكتسب منه ثقافة خاصة ، أسهمت فى تشكيل حديثه عن المرأة بذلك الطابع الخاص الذى عرف عنه ، حتى إذا ما استبطن شعوره العاطفى إزاء عالم المرأة ، بدا مضطرا لأن يتحاور فى عالم الشجن والحزن على نهج الشعراء العذريين فى هذا الاتجاه وعندئذ بدا غزله طبيعيا فى كثير من قصائده ، بل ريما عمد فى بعضها إلى معارضة بعض هؤلا العذريين كما سنرى من تطبيقات فى تحليل بعض قصائده .

ولم يقتصر تعلق عمر بالغزل عند حدود حضارة عصره، أو حتى بداوة النجديين فيه ، بل حاول أن يستجمع لشعره من بداوة الجاهليين – أيضا – بعض العناصر الفنية ، فراح يصور بطولاته ومغامراته ، ويعرض منها نماذج طيبة يسجل بها فروسيته المزعومة ، وبطولاته الزائفة ، التي استقى رصيدها من واقع التراث والتقاليد ، ولم يكن ثمة دليل وراءها إلا على التشبث بأهداب المصدر القديم في بعده الجاهلي بالدرجة الأولى .

وكأن عمر أراد أن يسجل جانبا من جوانب فحولته الفنية ، كما سجلها كبار الشعراء من خلال طرح الصورة جامعة لكل المصادر الذاتية والتراثية ، فتجاوز معجم الجاهلية ، إلى المعجم الإسلامي ، يستلهم منه الصور ، ويستوحى الألفاظ التي يقحمها في شعره ، وكأنما راح يسجل من خلالها طبيعة ثقافته ، وإن بدت منبتة الصلة بغزله الحضاري بصفة خاصة ، ولكنه أفسح لها مجالات أخرى فيما استوقفه من غزله العذري الذي تحول فيه السلوك إلى الإفراط في المعالجة التصويرية في هذا الإطار الغزلي . وعلى أية حال فنحن لا نأخذ بتلك المؤثرات الإسلامية كمعيار للسلوك الديني للشاعر ، خاصة أن ما رأيناه عند غيره من شعراء النقائض يؤكد هذا القول ، إذ يظل الأخذ من تلك المصادر أمراً يرتبط بفكر الشاعر وثقافته أكثر مما يرتبط بسلوكه بشكل حتمى ، خاصة إذا تأملنا موقفه في سياق ذلك الزحام الحضاري الذي لم يتح له تلك النماذج التصويرية التي يحكى الكثير منها طابع سلوكه ، أو ما نمثله منه .

ويبقى لغزل عمر – بداية – أنه ورد فى دائرة متخصصة ، تكشف استجابته لكل الظروف الاقتصادية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والحضارية للبيئات الحجازية ، فعكس صدى وقعها على نفسه فى غزله ، مضيفا إليه ما التمسه عن قرب من أبعاد نفسية لعالم المرأة المتحضرة ، فراح يرصده – أيضا - كجزء من سمات العصر ، مما ميز شعره بسمات فنية خاصة يمكن طرحها من خلال الرؤية التحليلية لبعض قصائده فى الاتجاهين اللاهى والعذرى باعتبارهما وجها آخر من صراعات العصر العاطفية لدى الشعراء .

___ ١٥٦ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ___

(أ) الرائية الكبرى وصراع الحضارى والبدوى

ومشهورة فى تاريخ الشعر العربى تلك الرائية التى تصور مغامرات عمر فى مجال الغزل ، وتكشف عن بطولاته التى طمح إليها كفتى بارز من فتيان العصر الأثرياء ، كما سجلت صورة لمثله الأعلى فى عالم الغزل فتصارع فيها الحس التراثى مع الواقع الحضارى ، وفيها يقول (١):

(١) أمن أل نعم انت غاد فسمبكر

غداة غد أم رائح فدم ه جر

(٢) بحاجة نفسٍ لم تَقُلُّ في جَوابها

فتسبلغ عُدرا والمقالة تعدرا

(٣) تهيم إلى نُعْم فلا الشمل جامع ا

ولا الحبلُ موصولٌ ولا القلبُ مُقْصرُ

(٤) ولا قــربُ نُعم إن بَدتُ لكَ نافعٌ

ولا نأيُهـا يُسلى ولا أنت تَصــبرُ

(٥) واخرى اتت من دون نعم ومثلها

نهى ذا النهى لو تَرْعَسسوى أو تفكر

(٦) إذا زرت نُعْما لم يزَلُ ذو قسرابة

لها كلما لاقرشتها يتنمر

(٧) عـزيز عليه أن ألم ببَـيـتـهـا

يسر لي الشحناء والبغض مُظهر

(٨) ألكني إليها بالسلام فاأنه

يُشَــهُ لِللمِي بهــا ويُنكَرُ

⁽١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ط. الهيئة المصرية العامة الكتاب ٦٤ وما بعدها. مهجر: سار في الهاجرة.

⁽٦) يتنمر: يظهر العداوة والبغضاء.

⁽A) ألكني: ألكني إلى فلان واحمل إليه ألوكي ومالكتي وهي الرسالة، أي كن رسولي وتحمل رسالتي اليها .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع (عصر بني أمية) _____ ١٥٧ ____

(٩) بأية ما قالت غداة لقيسها

بمَدْفع أكنانِ أهذا المُشَـــهُــرُ؟

(۱۰) قفى فانظرى أسماء هل تعرفينه

أهذ المُغسيسرى الذي كسان يُذْكسرُ ؟

(١١) أهذا الذي أطريَّت نَعْستسا فلَمْ أكن

وعسيسشِكِ أنسساه إلى يوم أقسبَسرُ

(١٢) فقالت : نَعَمْ لا شكَّ غيَّر لُونَهُ

سرى الليل يُحيى نصُّهُ والتهاجُر

(١٣) لئن كان إياه لَقَدْ حالَ بعدنا

عن العبهد والإنسانُ قد يتغَيّر

(14) رأت رجلا أمّا إذا الشمس عارضت

فيكثم وأما بالعشي فيكخمر

(١٥) أخساً سَفر جواب أرض تقاذفَت

به فلوات فههو أشعث أغسبر

(١٦) قليلٌ على ظهر المطيِّة ظله

سسوى مسًا نفى عنه الرِّداءُ المُحسبُسر

(١٧) وأعجبها من عَيْشها ظلُّ غُرْفَةِ

وريَّانُ ملتفُ الحسدائق أخسضسرُ

(١٨) ووال كفاها كلُّ شيء يهمها

فليسست لشيء آخسر الليل تسهسر

⁽١٤) إذا الشمس عارضت : أي اعترضت في أفق السماء وارتفعت بحيث تغيب حيال الرأس .

⁽١٥) جواب: من جاب يجوب إذا خرق وقطع.

⁽١٦) المحبّر: المزين والمحسن.

____ ١٥٨ ____ أشكال الصراع في القصيدة العربية –الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ____

(١٩) وليلة ذي دوران جشم تني السرى

وقد يجسشِمُ الهسول المُحِبُّ المغسرُّرُ

(٢٠) فَبِتُ رَقيباً للرِّفاق على شَفا

أحَـــاذِر منهم من يطوف وأنظر

(٢١) إليهم متى يستمكنُ النومُ منهم

وَلِي مستجلسٌ لولا اللبسانةُ أَوْعَسرُ

(۲۲) وباتَتْ قلوصي بالعسراء ورَحْلُهسا

لطارق ليل أو لِمَنْ جَاءَ مُسغْسورُ

(٢٣) وبت أناجى النفس أين خسساؤها ؟

وكسيف لما آتي من الأمسر مسصسدر

(٢٤) فدل عليها القلَب ريًا عرفتُها

لهَا وهوي النفس الذي كاد يَظْهَار

(٢٥) فلمًا فَقَدْتُ الصوتَ منهم وأطفئتُ

مصابيح شُبت بالعشاء وأنور

(٢٦) وغابَ قُمَيْرٌ كنتُ أهوى غيوبه

وروّح رُغـــيَــانٌ ونَوّم سُــمَــرُ

(٢٧) وخُفض عنى الصوتُ أَقَبَلْتُ مشية الـ

حُبَابِ وشخصى خشية الحيّ أَزْوَرُ

⁽١٩) جشم الأمر : تلكلفه علي مشقة ، المغرور: الذي يعرض نفسه للهلاك ويحملها علي غير ثقة ،

⁽٢٠) على شفا : على حفرة من نار يكني بها عن تمكن الغيط منه .

⁽٢٢) المصدر: الظاهر المكشوف.

⁽٢٣) الريًّا: الريح الطيبة

⁽٢٦) السُمِّر: جمع السامر وهم الجماعة يتحثون ليلا.

⁽٢٧) مشية الحباب: الحباب هي الحية، أي كان يمشي ليلا.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ 109 ___ (٢٨) فحييَّتُ إذ فاجأتُها فسولَهَتْ وكادَتُ بمخفوض التحية تَجْهَرُ (٢٩) وقالَتْ : وعضَّتْ بالبنان فضَحْتني وأنتَ امسرو مسيسسودُ أمسركَ أعسسُرُ (٣٠) أرَيْتك إذ هُنَّا عليك ألَمْ تَخَفْ وَقَـيتَ وحـولى من عـدوَّك حُـضَّرُ (٣١) فيو الله منا أدرَّى أتعبجيلُ حَاجية سررت بك أم قسد نام من كنت تَحْسذر (٣٢) فقلت لها: لابل قادني الشوق والهوى إليكِ ومسا نفس من النّس تَشْسعُسرُ (٣٣) فقالَتْ: وقد لانَتْ وأفرخَ رَوْعُها (٣٤) فسأنت أبا الحطَّاب غسيسرُ مُسدافَع على أمسيسر مسا مكثت مسؤمسر (٣٥) فيسالك من ليل تقساصر طولُه وما كان لَيْلي قسبلَ ذلك يَقْمَ (٣٦) ويا لك من ملهى هناك ومسجلس لنا لم يكدُّره علينًا مُكَدُّرُ

(٣٧) يمجُّ ذكى المسك منها مقبل نقى الثنايا ذو عسروب مسوسً

(٣٨) تراه له إذا منا افستسر عنه كسأنه

حمصي بَرَد أو أقسح وان مُنورُ

⁽٢٨) تولهت : تحيرت وذهب عقلها من شدة الوجد .

____ ١٦٠ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ____

(٣٩) وترنُو بعينيسها إلى كما رنا

إلى ظبية وسط الخسميلة جُوْذُرُ

(٤٠) فلما تقصى الليل إلا أقله

وكادت توالى نجسمة تتسغسور

(٤١) أشارَتْ بأن الحي قد حان منهم

هُبوبٌ ولكنُ موعِدٌ منك عَسزُور

(٤٢) فَـــمَــا رَاعَني إِلاَّ منادٍ ترحُّلُوا

وقد لاح معروف من الصبح أشقر

(٤٣) فلما رأت من تنبُّه منهم

وأيقاظهم قالت: أشر كيف تأمر

(٤٤) فقلت : أباديهم فأمّا أفرتهم

وامسا ينالُ السيفُ ثارا فيكفُ

(٤٥) فقالت: أتحقيقاً لما قال كاشح

علينا وتصديقا لما كسان يُوثُرُ

(٤٦) فيإن كيان منا لابُدُّ منه فغيره

من الأمسر ، أَدْنَى للخسفاء وأسستسرُ

(٤٧) أقص على أخستى بدء كسديثنا

ومسالِي مِنْ أن تعلَّمسا مُستَسأخُسرُ

(٤٨) لعلهما أن تطلُب لك مَخرَجا

وأن ترحب سربا بما كنت أحصر

⁽٣٩) الجؤذر : ولد البقرة الوحشية ، الخميلة : موضع يكثر فيه الشجر .

⁽٤٠) تتفور : أي تغور وتذهب.

⁽٤١) عزور : موضع قرب مكة ،

⁽٤٤) أباديهم : أظهر لهم.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)

(٤٩) فقامَتْ كئيباليس في وجهها دمّ

من الحسزن تُذرى عسبسرة تتسحسد ر

(٥٠) فقامت إليها حُرَّتَان عليهما

كسسا آن من خدد دمَه سُ واحسضر

(٥١) فقالَتْ لأحتيها : أعيناً على فتى

أتى زائرا والأمسر للأمسر يُقسدر

(٥٢) فأقبلتا فارتاعا ثم قالتا:

أقلى عليك اللوم فسالخطب أيسسر

(٥٣) فقالَتْ لها الصُّغْرَى: سأعطيه مطرفي

ودِرْعى وهذا البسردَ إِنْ كسانَ يَحْسلُر

(٥٤) يقوم قيم شيى بيننا مستنكرا

فسلا سُرنا يفسشو ولا هُوَ يَظْهَسرُ

(٥٥) فكانَ مسجني دونَ من كنتُ أتَّقي

ثلاث شخوص كاعبان ومعصر

(٥٦) فلمَّا أجَزْنَا ساحة الحيِّ قُلْنَ لي

ألم تتَّق الأعداء والليل مُسقْمِرُ

(٥٧) وقلنَ أهذا دأبُكَ الدهرَ سَــادرا

اما تستستسحى او ترْعسوى او تُفكّرُ

(٥٨) إذا جنت فامْنَحْ طرف عينيَّك غيرنا

لكى يحسبُوا أنَّ الهوى حيثُ تَنْظُر

(٥٩) فآخر عَهْد لي بها حينَ أَعْرَضَتْ

ولاح لها خدد نقى ومسحسرف

⁽٥٣) درع المرأة: قميصها، المطرف رداء من خز،

⁽٥٥) المعصر: دخلت مرحلة الشباب والكاعب دونها.

⁽٥٧) السادر: اللاهي الذي لا يهتم ولا يبالي بما صنع.

(٩٠) سوى أنَّني قد قُلْتُ يا نُعْمُ قَوْلَةٌ

لها والعتاقُ الأرحسسيّاتُ تُرْجَسُ

(٦١) هنيئ الأهل العامريّة نَشْرُها الله

سذيذ وريّاها الذي أتَذَكِّ سير

(٦٢) فقمتُ إلى عَنْس تخوَّنَ نَيِّها

سُرَى اللَّيل حتى لَحْمُها مُتَحُسرُ

(٦٣) وحَبْسي على الحَاجَات حتى كأنها

بقيدة لَوْح أو شِحَارٌ مُسوَشَرُ

(٦٤) وماء بمَوْمَاة قليل أنيسسه

بسابس كَمْ يُحدثْ به الصَّيْف مَحْضَرُ

(٦٥) به مُسبْتنى للعنكبوت كانه

على طَرَف الأرجاء خام مُنَسِّرُ

(٦٦) ورَدْتُ وما أَدْرى أمّا بَعد مَوْردى

من الليل أم ما قَدْ مسضَى منه أَكْتُرُ

(٦٧) فيقمتُ إلَى مغلاة أرض كأنّها

إذا التَــفَــتَ مــجنونة حين تَنظر

(٦٨) تُنَازِعُنِي حِرْصاً على الماءِ رَأْسَها

ومن دُون ما ته وَى قليبُ مُعَالِيرُ

(٦٩) مـحـاولَةُ للماء لولا زمَامُـها

وجَلُدُبِي لها كسادت مسرارا تكسر

⁽٦٠) الأرحبيات: النجائب من الطير والزجر لها التيمن بسفوحها والتشاؤم ببروحها.

⁽١٦) النشر لحم البعير: أن يكون للبعير سمنة حتي كثر شحمه وتنك سنامه.

⁽٦٤) الخام جمع خامة السنبلة. الإرجاء: النواجي .

⁽٦٧) مغلاة أرض: أي تغلو في سيرها على الأرض بخفة قوائمها

⁽١٨) القليب: البئر .

⁽٦٩) تكسر : تفتر ،

(٧٠) فلمّا رأيْتُ الضُرِّ منها وأنَّني

ببلدة أرض ليس فيسها مُعسَمُرُتُ لها من جانب الحَوْض مُنْشَأَ

جديدا كَـقَـاب الشّبر أوْ هُو أصغَـرُ

(٧٢) إذا شرعت فيه فليس لمُلتَهَى

مسشافِرِها منه قِدَى الكفُّ مُسسأرُ

(٧٣) ولا دَلْوَ إلا القَـعْبُ كـان رشـاءَهُ

إلى الماء نسع والأديم المضفي في المنطب المنط

عن الرَّى مطروق من الماء أكسسدر (١)

وتكشف قصيدة الغزل عند عمر عما أكسبها من ملامح جديدة ، وقسمات خاصة بهذا الفن على سبيل الإضافة أو التطوير . وأحيانا على سبيل التجديد المطلق الذي عرض من خلاله الكثير من محاولته الفنية الجادة المميزة .

ويكفى – بداية – أن يقف عمر بهذه القصيدة الطويلة عند فن الغزل وقفة المتخصص الذى لا يكاد يتجاوزه ، فيحقق للقصيدة وحدتها الموضوعية ممثلة فى دورانها حول فكرة واحدة ، وارتباطها بخيط نفسى واحد ، وتعلقهما بدفقة شعورية متجانسة ، الأمر الذى ينم عن دقة العلاقة بين فنه وطبيعة تمثله لتجاريه ، واحتذائه لمثله الأعلى فى هذا التيار ، على أن نضع فى الاعتبار – هنا – أن المقصود بطبيعة التجربة قدرته على تمثّلها وتصويرها والاقتناع بها دون التوقف عند حدود المعايشة الواقعية لتكون ضرورة لهذا التمثل ، أو ضمانا لصدق ذلك الأداء؛ ذلك أن المادة الفنية التي عرضها عمر بدت كافية للدلالة على صدقه الفنى والاجتماعي معا ، وهو صدق تزداد أهميته حين يكشف طبيعة التيار الحضارى ، ويعكس ظروف العصر ، ويحكى موقف الشاعر منه ومن تراثه فى آن واحد ، فهو يحكى إذن قصة صراع القديم

⁽٧١) قاب الشبر : قدر الشبر .

⁽٧٣) القعب: القدح الضخم الغليظ الجافي. النسع: سير يظفر على هيئة أعنة النعال تشد به الرِّحال.

والجديد من خلال تمثل عمر لكليهما ، كما يعرض نموذجا من صراع البادية والحاصرة.

هذا عن العلاقات الخارجية للنص في صلته بشخص عمر كمبدع ، وعالمه المتميز كموضوع لإبداعه، مما دفعه إلى تسجيل ملامح بارزة عكسها خياله من خلال معطيات واقعه وتراثه في سياق واحد ، إذ راح يسجل بطولات غزلية وفنية بدا فيها التقليد واضحا ، وفيهاب دت أيضا فتوة العصر التي راح يحلم بها ، وإن كان من خلف هذا كله يبدو متعلقا – كشاعر فنان – بالنقلة الحضارية التي حملت إلى نفسه الكثير من صور القلق والاضطراب والحيرة، مما ملأ نفسه بمشاعر متصارعة موزعة بين الضيق والتمزق والانقسام مما دفعه بشدة متناهية إلى عرض الحس الحضاري بنفس العنف الذي ارتد به إلى شعر القدماء من فرسان الغزل العربي القديم .

وتتعدد الدوافع في نفس عمر حول تسجيل بطولاته الغزلية المتكررة، فإذا هو يطمح - كما قلنا - إلى أن يكون فتى العصر الأول، كما كان امرؤ القيس كذلك في الجاهلية ، وهو يختار امرأ القيس أستاذا له ، ومثلاً أعلى لما أعجب به منه بدءاً من أستقراطية نشأته ، التى اتفقا حولها ، فقد بدا امرؤ القيس ملكا ضليلا عرف طريقة بعيدا عن أغلال المجتمع وقيوده وقيمه ، منذ آثر الاغتراب عنه ، والإنصراف إلى مغامراته الخاصة مع فتياته الأرستقراطيات التى بدت الواحدة منهن ، بيضة خدر لا يرام خباؤها إلا من خلاله ، فهو الوحيد الذي يستطيع أن يتجاوز إليها الأحراس والمعشر، على الرغم من تربصهم به . وإصرارهم على قتله إن هم ظفروا به .

وكأن عمر يعجب من امرئ القيس بطبيعة طبقته الاجتماعية التى ينتمى اليها، وكذا طبيعته الفنية التى اندفع فيها مصورا مغامراته، وحاكيا قصصه التى نسجها فى جوف الصحراء وعبر أجوائها القاسية، وحول غدران المياه، فاجتذبت الصور عمر، فراحى حاكيها وينسج على منوالها من قصصه وبطولاته ما جسده – كنموذج – فى هذه الرائية.

على أن هذا الإعجاب لم يكن الدافع الوحيد وراء تفرد عمر في غزله ولا حتى في اقتدائه بامرئ القيس، بل تعددت الدوافع، - كما عرضنا - من واقع نشأته القرشية، وقربه منعالم المرأة، وفراغه من عالم السياسة، والنأى بنفسه عن التكسب أو المدح أو الارتباط بقضايا البلاط الأموى أو بمشكلات الأحزاب السياسية المناوئة له، على الرغم من أن كثيرا من شعراء مدرسته الغزلية قد حرصوا على خلق صلات لهم بالسياسة، منذ رحلوا إلى الشام مادحين متكسبين، وهو ما لم يقع فيه عمر على الإطلاق.

ولم يكن عمر في حاجة إلى عطاء ، أو كسب ، أو احتراف مدح على أبواب الخلفاء، وإن كان هذا لا يعنى أنه كان عاجزاً بطبعه عن المشاركة السياسية ، ولكنه بدا خاضعا لما زاد لديه من الإحساس بهذا الفراغ من الفكر السياسي ، فاندفع موجها كل طاقاته الفنية إلى ميدان الغزل ، فبدت بطولاته الغزلية وكأنها بديل عن مشاركته في سياسة عصره ، ولعله اكتفى من فنه بالتخطيط لسياسة غزلية خاصة ، حقَّق فيها زعامته ، وتتلمذ عليه فيها كثير من شعراء العصر ، بل لعله استطاع - بذلك - أن يعوض نفسه عما فرض عليه من ذلك الاغتراب أو حالة الفقد السياسي . من واقع هذه الصيغة الفردية لشخص عمر بدت استجابته للصيغة العامة للجديد في عصره، وهو ما هيمن عليه في كثير من ظواهر الحياة الاجتماعية التي امالت عن طريقها الذي كانت فيه، وأنه غشيها - في جوانب منها أو في بعض طبقاتها - هذا اللين الذي أدى إلى شيء من التحرُّر أو التحلُّل ، وأنها أصيبت في انتقال مركز الخلافة بلون من الانعتاق ، وأن الترف الذي غطاها كانا إيذانا بكل ما يستتبع الترف عادة من أجواء النعيم ، على أن المجتمع الإسلامي ، في كتلته الكبرى ، لم يتابع كل هذه الاتجاهات ولم يأخذ منها بنفس القدر ، وهذه الاتجاهات ليست إلا السحب الجديدة التي كانت تطلع في سماء الحياة الإسلامية، (١) على أن عمر برز في الجانب الإيجابي من تلك الحياة ، حتى أثرت في فنه حين اجتمع له الشباب والفراغ والترف ، لتلتقى جميعها فتبسط بين يديه صورا متعددة من مباهج الحياة ، وترف العيش ، مما دفعه - كرد فعل لهذا كله - إلى التشبث بلون معين من ألوان السلوك ، راح يتسق معه نفسيا ، ويخرج من خلاله فنا له سماته الخاصة المتميزة التي تدل على شخصيته الحضارية من ناحية ، وتبين كيف صقله التراث الفني في إطار موضوعه من ناحية أخرى .

(Y)

ويدخل عمر من خلال الرائية إلى صور تدو متعارضة ، حيث يرسم فيها لوحات حضارية وأخرى بدوية ، ومن خلال اللوحتين يدخل إلى لوحتين أخريين يبدو في إحداهما شاعرا عذرى الهوى ، وفي الأخرى يبدو لاهيا وحضاريا صريحا ، ومع اللوحات الأربع نتوقف في صحبة عمر لنراه وهو يدخل إلى القصيدة مرتبديا زي البداوة ، ومتقمصا شخصية الشاب القبلي ، مجردا من نفسه ذلك الآخر الذي يتحاور من خلاله ، فيذكر صاحبته وأهلها ، وهو في حيرة من أمره ، لما ازدحم به وجدانه من عواطف وانفعالات يكاد يقطع حبل الأمل في وصالها ، خاصة حين يتذكر

⁽١) د. شكرى فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ٣٥٢.

حصانة بيتها ، ويقظة حراسها ، وكيف يتنمرون له ، أو لغيره ، فهو يعرض فيها صورة الفتاة الحرة من بنات القبيلة يقيم الحراس على باب خدرها ، وهو يتألم ألم العذريين بما يضمره من هوى فى أعماقه ، وما يصوره من فشله فى الوصول إليها ، وما يعرضه من حالة الكآبة التى أصابته نتيجة ذلك البعد ، فلا الحبل موصول ، ولا القلب مقصر ، ولا الشمل جامع » «ولا نأيها يسلى » و«لا هو يصبر » ، وكلها مواقف تسجل قلقه واضطرابه وحيرته . (1 - 9) ، ولكن عمر يصر على أن يصل إلى فتاته ، وهو ما يزال فى إطار اللوحة البدوية أيضا ، فيبدو فارسا عملاقا – على حد تعبيره بالطبع – يتحمل مشقات السفر والرحيل (11 - 9) .

رأت رجلا أمّا إذا الشمس عارضت

فيحضى وأما بالعشى فيخصر

أخسا سسفسر جسواب أرض تقساطعت

به فلوات فههو أشعث أغهر

حيث يبدو وقد استجمع حس البداوة فى منظره وحركته ، وكأننا تركنا فتى مكة المترف بما فى حياته من ألوان النعم وأنواع الثراء، لنجده فارسا خشنا يقتحم الصحراء ، وتتقاذفه الفوات ، وهو «أشعث أغبر» على حد تصويره.

ويعود ثانية إلى بداوة التصوير حين يذكر مقام صاحبته (٢٧)

فسبت أناجى النفس أين خسبساؤها

وكسيف لما آتى من الأرض مسصدر

وما إن ينتهي من مغامراته حتى يعاود المشهد البدوى أيضا (٤٦) :

فـــما راعني إلا مناد ترحلوا

وقد لاح معروف من الصبح أشقر

ثم مشهد العودة ، حيث يطول حديثه وكأنه قد غادر الحضارة للعيش في أجواء البادية (٦١) فيصور متاعبها وما أرهقه من أهوالها في رحلته :

فقسمت إلى عنس تخسون نيسهسا

سرى الليل حتى لحمها متحسر

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) _____ ١٦٧ ____

إلى الجانب الجغرافي الذي يعرضه عبر الرحلة، وما تعانيه الناقة نتيجة قلة الماء وجدب الصحراء

ومساء بمومساة قليل أنيسسه

بسابس لم يحدث بها الصيف محضر

به مُسبِّتنى للعنكبسوت كسأنه

على طرف الأرجساء خسام منشسر

إلى التصوير الزمني المفزع لليل مثل هذه القفار التي خاصتها به ناقته:

وردت ومسا أردى أمسا بعسد مسوردى

من الليل أم ما قد منضى منه أكشر

فهو يعيش حالات من الصراع مع جدب الحياة ، وقفرها ، وظلامها ، وقسوتها ، وكذلك بدت ناقته ، خاصة حين اشتد بها العطش ، فراحت تنظر هنا وهناك وكأنها . هى الأخرى تعيش الأزمة التى عاشها عمر ، وهو يترقب الحراس ، ويريد الوصول إلى الخباء ، حتى تنتهى أزمتها هى أيضا كما حلت تماما ، وكذلك كان حاله ، وهو عائد من الغزل ، كما كان موقف ناقته فى حاجتها إلى ذلك الارتواء :

فقمت إلى مغلاة أرض كأنها

إذا التفستت مسجنونة حين تنظر

تنازعني حسرصا على الماء رأسها

وجملذبي لهما كسادت مسرارا تكسسر

فلمسا رأيت الضسر منهسا وأننى

ببلدة أرض ليس فسيسها مسعسصر

قبصرت لها من جانب الجوض منشأ

جديدا كقاب الشبير أو أصغر

إذا شرعت فيه فليس لملتقى

مسسافرها منه قدى الكف مسسأر

ولا دلو إلا القعب كسان رشاءه

إلى الماء نسع والأديم المضمه

فسسافت وما عافت ومارد شربها

عن الرى مطروق من الماء أكسسدر

وعلى هذا افتتح عمر قصيدته بلوحة بدوية كاملة ، وقعت في عشرة أبيات، لينهيها بأخرى بدوية في وصف موقف الناقة ، وقعت في اثنى عشر بيتا ، حتى كاد يطرح البداوة في ثلث القصيدة ، بالإضافة إلى الصور المتناثرة التي أشرنا إليها.

ومع عمر فى مغامراته الغزلية يلح عليه موقف امرئ القيس فى الجاهلية ومعه أيضا موقف المتغزلين فى الجاهلية، ولكنه سرعان ما ينخرط فى لوحة أخرى يرسمها بريشة الشاعر العذرى، فيأخذ من البداوة عفة الغزل، كما كان عند شعراء البادية فى عرصه فى نجد وبوادى الحجاز، وفى لوحة الغزل العذرى نجده مكتئبا حزينا يائسا:

ولا قسسرب نعم إن دنت لك نافع

ولا نأيها يسلى ولا أنت تصبير

وتبدو نتيجة حزنه في صورته المرئية ، وقد أصابه الضعف والهزال والضمور والنحول حتى صارعلى حد تصويره :

قليل على ظهرر المطيسة ظله

سسوى مسانفي عند الرداء الحسبسر

فقد اشتد به الألم ، وتيمه الهوى ، على نهج العذريين ، وكان مما زاد من همومه وجود الرقيب الذى يزعجه ويفزعه، ولذا راح يرقبه حذرا:

فبت رقيبا للرفاق على شفا

أحمساذر منهم من يطوف وأنظر

كما راح يفكر عميقا حول مكانها ، فلم يستدل عليه إلا من خلال عذريته وصدق هواه ، فدلَّه عليها قلبه وأشواقه التي تبينت رائحتها :

فدل عليها القلب ريا عرفتها

لهسا وهوى النفس الذى كساد يظهسر

حتى إذا ما وصل إليها سجل صراحة عفته أيضا قائلا لها:

فقلت لها: بل قادني الشوق والهوى

إليك ومسا نفس من الناس تشسعسر

وهنا راح عمر يتصارع مع نفسه عبر لوحة المغامر الغزل كما اكتسبها من الجاهلية، إلى العذرى العفيف الذى يتلمس بواعثه وأشواقه ، فيتعرف عليها، وينطلق منها معانيا من الحراس والرقباء ، ومتحملا المشقات ، حتى يستجيب لدوافع الوجد، وآلام الهوى التى قادته عبر تلك الرحلة البدوية الشاقة .

وعلى النقيض من هذا الجانب العذرى في الغزل يبدو عمر شاعرا حضاريا لاهيا، وكذلك تبدو فتاته حين يعود إلى طبيعته الأصلية التي يدير فيها الحوار في عالم المرأة حول شخصه ليبدو معشوقا من قبلها ، وتبدو هي متيمة بهواه ، على عكس الصورة التقليدية في الغزل العذرى :

بأية ما قالت غداة لقيتها

بمدفع أكنان أهذا المشسسهسسر

قفى فانظرى أسماء هلى تعرفينه

أهذا المغيري الذي كيان يذكر؟

أهذا الذى أطريت نعستسا فلم أكن

وعسيسشك إنسسان إلى يوم أقسسر ؟

فهو يبدو - هنا في صورة المغامر الغزل الذي يفتخر بشهرته في عالم المرأة ، حيث يبدو معروفا لدى الكثيرات من فتيات عصره ، حتى إذا ما انتهت مشقات الطريق إليها، والتقيا ، بدا أيضا لاهيا في طبيعة حواره معها ، وبدت فتاته ماجنة أيضا في سلوكها ، كما يصوره على عادته الحضارية لا البدوية :

فحييت إذ فاجأتها فتولهت

وكمادت بمخمفوض التحميمة تجمهر

وقالت وعضت بالبنان فضحتني

وأنت امسروء مسيسسور أمسرك أعسسر

وهو ما تمادى فيه من خلال تلك الصورة التى أسرف فيها حول تصوير سلوكها، وكيف راحت تدعو له، وتخاف عليه ، وتعترف بمكانته وسطوته عليها :

فقالت: وقد لانت وأفرخ روعها

كسلاك بحسفظ ربك المتكبسر

فسأنت أبا الخطاب غسيسر مسدافع

على أمسيسر مسا مكثت مسؤمسر

ولذلك بأ يعرض صورا من اللهو وصراحة الغزل، مسجلا من الجمال المقاييس الموروثة بشكل حسى:

ويالك من ملهى هناك ومستجلس

لنالم يكدره علينا مكدر

يمج ذكى المسك منها مسقسبل

نقى الثنايا ذو غـــروب مـــؤشــر

ومع حسية الأداء ، ومع حضارية الصور الغزلية ، توقف عمر عند مشتقاتها ومعطياتها المحسوسة من البداوة ثانية ، حين اعتمد في تصوير بياض أسنانها على «حصى البرد» و «الأقحوان المنور ، كما صور نظرة عينيها من خلال «رنو الظبية وسط الخملية إلى أبنائها » (٣٧ – ٣٩) حتى إذا ما انتهت مغامراته جعل الفتاة حريصة على معاودة اللقاء ، مستكملا بذلك اللوحة اللاهية ، فإذا هي تنبهه إلى ضرورة الخروج من الديار ، ثم تحدد «عزور» موعداً للقاء المنتظر :

أشارت بأن الحي قسد حان منهم

هبسوب ولكن مسوعسد لك عسزور

وفى موازاة لوحة الغزل الحضاريعلى ما فيها من ترف الحياة، عرض عمر لوحة حضارية تتسق مع طبيعة معيشة تلك الفتاة المنعمة:

وأعجبها من عيشها ظل غرفة

وريان ملتف الحسدائق أخسيضسر

ووال كفاها كل شيء يهمها

فليسست لشيء آخسر الليل تسسهسر

حتى إذا انتهى إلى مرحلة التأزم والعقدة حين أراد الخروج من القبيلة، وغمض أمامه الأمر بدت مؤشرات الحل حضارية من خلال الفتاة وأختيها ، الأمر الذي لا

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ١٧١ ___

يصدر إلا عن فتاة متحررة بعيداً عن قيود البداوة ، وتقاليد القبيلة ، فإذا هي التي تفكر له في وسيلة الخروج تفكيرا حضاريا أيضا :

أقص على أخستى بدء حسديثنا

ومسالى من أن تعلمسا مستسأخسر

لعلههما أن تطلبا لك مسخسرجها

وأن ترحسها سربا بما كنت أحسر

وهو لم ينس أن يزين الصورة بزخارف الحس المادى للحضارة، متمثلا في أزيائهما:

فقامت إليها خضرتان عليهما

كسساءان من خسز دمسقس وأخسضسر

وإذا سلوكهما هما الأخريان يبدو حضاريا في طمأنتها إلى حل الموقف وتبسيط الخطب عليها:

فأقبلتا فارتاعتا ثم قالتا:

أقلى عليك اللوم فسالخطب أيسسر

حتى إذا بدأتا في إنجاز الحل ، بدا الحل نفسه حضاريا ، فيه جانب من ذلك الترف العمرى الذي أسعده منه منظره وهو يسير بينهن :

يقسوم فسيسمسشى بيننا مستنكرا

فسلا سرنا يفسسو ولا هو يظهر

فكان مستجنى دون من كنت أتقى

ثلاث شخوص كاعبان ومعصر

حتى إذا أمنتاه إلى طريقه ، عرض لهن صورة من ذلك المسلك المتحرر الذى يستنكر في البادية أو لدى شعرائها ، فإذا هن يداعبنه ، ويوجهن إليه النصائح التي يتبعها حين يزورهن ثانية ، مع مداعبة طريفة منهن حول سلوكه الغزلى ، وكأنهن يستحسن أسلوبه :

وقلن : أهذا دأبك الدهر سيادرا

أما تستحى أو ترعدوى أو تفكر

إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا

لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

وعلى هذا النحو نستطيع أن نقف عند اللوحات الأربع التي اعتمدت عليها القصيدة، منذ ظهر فيها عمر فارسا بطلا يجوب الصحراء، ويتغزل غزلا بدويا، وبدأ يتنكر للبداوة حين يبدو حضاريا في بعض صوره، ومعها يرسم لوحات سلوكية لفتاة العصر تتسق مع صور الحضارة، وهي صور يحكمها ذلك الصراع الفني والسلوكي الذي انعكس في مجمل القصيدة، واحتوته تفاصيلها.

ولا نستطيع أن نرد هذا الصراع في صور عمر وتناقضاتها إلى خلل في شخصه ، ولا إلى عقدة انطلق منها ، بقدر ما يمكن طرحها من خلال تصور محدود ينتهي إلى عمده لاصطناع هذه الازدواجية في فنه ، كما اصطنعها شعراء العصر جميعا في الاتجاهات الأخرى بين تراثهم ، ومادة واقعهم ، وفي المجال الغزلي وجد من ركام التراث مغامرات أعجب بسلوك أصحابها ، فراح يقلدهم في غزله ، ولم يتركها موحية ببداوته ولم يترك التراث يستعبده فيها ، بل أدخل معه الحضارة شريكا، فعكس من الواقع صورا مادية محسوسة حول مدلول الثراء من ناحية ، وحول سلوك فتاة العصر من ناحية أخرى ، فهي لغة الصراع الأموى التي وجهها عمر توجها خاصا إلى عالم الغزل الذي تخصص فيه وعرف به .

(")

وحول الموقف التراثى يظل التشابه وارداً بين عمر وبين امرئ القيس فى المجاهلية، ولعل إعجابه بمغامراته ، وتتبعه مسلكه الغزلى هو ما حدا به إلى تقليده لذلك الفتى الذى أعجبه من عالمه الصيد واللهو والغزل، فعكف عليها جميعا يصورها ويعضر من خلالها فلسفة حياته .

ومعروفة رحلة امرئ القيس إلى فتاته - على الصعيد الغزلى - وكيف عانى المشقات حتى وصل إليها ،وإذا هي فتاة أرستقراطية ، مترفة ، منعمة ، ممنعة منذ بدت عنه :

مهفهفة بيضاء غيسر مفاضة

ترائبها مطقولة كالسجنجل

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفصل

فهى تبدو من الوسط الأرستقراطى فى الجاهلية ، مما كنى عنه بغتيت المسك فوق فراشها، وهى نؤوم الضحى ، مخدومة لا عمل لها، وهى نفس الصورة التى التقطها عمر فعرضها فى شكل دال على مزيد من الترف ، يتسق مع الرقى الحضارى فى عصره فى البيتين (١٧ – ١٨) . وإذا كان امرؤ القيس قد حرص على إظهار بطولاته وفروسيته فى تجاوز الأحراس حتى يصل إليها فى معلقته :

تجاوزت أحراسا إليهاوم سسرا

على حراصا لويسرون مقتلي

وفى لاميته تبدو الصورة أكثر هدوءا:

سموت إليها بعد ما نام أهلها

سمو حباب الماء حالا على حال

فقد اقتحم الأحراس مرة، وفي أخرى اتخذ وسيلته من محاولة الاختلفاء لللا يشعر له أحد مثل حباب الماء حين يعلو بعضه بعضا في رفق ومهل، فكانت أبياته من وراء الصورة التي تلتقطها عدسة عمر، فتعيد طرحها من جديد في مغامرته في ليلة مذى دوران، في الأبيات (١٩، ٢٠، ٢١) بل إن التحديد الزماني للمغامرة لا يكاد يفوت عمر من قول امرئ القيس أيضا:

إذا ما الشريا في السماء تعرضت

تعسرض أثناء الوشاح المفصل

فإذا هي الصورة التي رصدها عمر في البيتين (٢٥ - ٢٦) .

ويقع هول المفاجأة على فتاة كل من الشاعرين بنفس الدرجة من الفزع والخوف، مما يكشفه الحوار المصحوب بدعائهما ، على نحو قول امرئ القيس في المعلقة :

فــقــالت: يمين الله مــالك حــيلة

ومسا إن أرى عنك الغسواية تنجلي

وفي اللامية عند امرئ القيس أيضا:

فيقالت: سباك الله إنك فياضحي

ألست ترى السمار والناس أحوالي

____ ١٧٤ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

وهو قريب جدا من حديث صاحبة عمر في الأبيات (٢٩، ٣٣، ٣٤).

وكذلك الحال في تصوير ما دار بين الشاعر وبينها، استكمالا للمشهد الغزلى ، فقد أصبح امرؤ القيس معشوقا في لاميته :

فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها

عليسه القستسام سئ الظن والبسال

وهو نفسه ما يصوره عمر من عالمه الغزلي أيضا في البيتين (٥٦-٥٧).

ويمتد التأثر إلى حد اتفاق عمر مع امرئ القيس في مقاييس الجمال التي أعجبته منها، خاصة في تأثير عينيها ، مما طرحه في قوله مخاطبا إياها:

وما ذرفت عيناك إلا لتصربني

بسهميك في أعشار قلب مُقتل

وهو أيضا ما يعرضه عمر لصاحبته في البيت (٣٩).

ويزداد امتداد التأثير بعمر إلى حد اصطناع البطولة والقدرة على التحدى، كما عرضها امرؤ القيس حين صور فروسيته وجرأته ، مستنكرا أن ينال منه خصمه، وهو زوج فتاته هنا :

أيقتلني والمشرفي مصصاجعي

ومسسنونة زرق كسأنيساب أغسوال

فإذا عمر يبدو على نفس الدرجة من القدرة على المواجهة:

فعقلت أباديهم فسإما أفوتهم

وإمسا ينال السيف ثأراً فيسشأر

فالموقف واضح جلى عند عمر في اقتدائه بامرئ القيس والتقاطه كثير من عناصر صوره ، وحركاته ، وسكناته ، ومغامراته الغزلية ، وقد لاحظ ذلك الدكتور طه حسين والدكتور ضيف والدكتور يوسف خليف(١) ولكن يظل الفاصل قائما بين الشاعرين حول طبيعة التهتك والمجون التي صورها امرؤ القيس بصورة فاحشة مع فتاته ، وهو ما لم يتعرض له عمر بنفس الدرجة من القبح ، ربما لأن ظروف الحضارة

⁽١) يراجع في ذلك في الأدب الجاهلي للدكتور طه حسين، العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف، تاريخ الشعر في العصر الإسلامي للدكتور يوسف خليف .

أصقلته فأبعدته عن ذلك الفحش والتهتك الذى صوره أستاذه الجاهلى، وربما لأن العصر قد اختلف – بالضرورة – فى احتواء قيم جديدة، وصيغ متمايزة تحكم علاقة الرجل بالمرأة .

كما يظل واضحا أيضا ما كان من عمر حين التقط الخيوط الفنية من أستاذه ، فلمى رصدها عشوائيا ، بل نظمه فى نسق قصصى يمتلئ حياة وحركة، حتى لتكاد عناصر القصة تنتظم عنده بصورة يفوق بها امرأ القيس نفسه ، وهو بها يحسم صراعه بين الجاهلى والأموى ، أو بين الموروث والجديد الذى أضافه حتى يحسب له فى القصيدة وينسب إليه .

(1)

ومع عنصر الصراع في ظلال المغامرة يستوقفنا عند عمر طول تلك القصيدة التي كثر عدد أبياتها، على غير عهدنا به في قصائده الغزلية ، التي استطاع أن يمثل فيها طبائع غزله ، ويعكس من خلالها واقعه العاطفي، وواقع الفتاة الأموية كما تخيله، فيها طبائع غزله ، ويعكس من خلالها واقعه العاطفي، وواقع الفتاة الأموية كما يبدو من كما رسم لوحة للجوالأرستقراطي المترف الذي تعيش فيه، وكذلك هو كما يبدو من البيت (١٦) ، ليبق لهذه المغامرة طريقها إلى التوصيل والنقل، أو المعالجة الفنية التي تبدو فيها القصيدة واضحة كل الوضوح، فقد وفر لها عمر عناصر كثيرة من فن القص، جعلتها تتحرك في مسار متقن من خلال الأحداث ، والحوار ، والأبطال ، والزمان ، والمكان ، والعقدة ، والحل . وعلى مستوى البطولة يبدو عمر البطل المحوري للقصة، فهو الذي يُفتح عليه ستار الأحداث، فيغامر ويصارع ويهدد ويتوعد، وينتصر حين يصل إلى فتاته، وهي البطلة الثانية ، وعلى هامش تلك البطولة يكمن الحراس، والسمار ، والرعاة ، وقد هدأوا وخلد بعضهم إلى النوم والراحة . وفي دائرة البطولة الثانوية تظهر فتاتان هما أختا الفتاة ، ولهما تأثير بارز في توجيه الحدث، والتبشير ببداية لحظة التنوير التي تؤذن بحل العقدة ، في الموقف الدرامي الذي وصل اليه، خاصة حين أراد الخروج . وقد تنبه القوم وهم الأبطال الهامشيون الذين تكتمل اليه صورة البطولة على تنوع مستوياتها .

ومع البطولة نلتقى بصفات وملامح ، يبدو فيها البطل شجاعا، عملاقا، فارسا ، يستطيع اقتحام الأهوال، ويبدو مستعدا لأن يعترض قومها إذا هم تعرضوا له. وعلى المستوى العاطفى يبدو شديد الوله بها، حريصا علياه، مغامرا فى سبيلها، وعلى المستوى الاجتماعى يبدو أرستقراطى الطبقة والانتماء (١٦). كما رسم لبطلته أيضا مشهدا من مشاهد ذلك الثراء والترف (١٧ – ١٨). وعلى المستوى الانفعالى جعلها

شديدة القلق والخوف عليه (٢٣ – ٣٤)، ورأى فيها كثيرا من مقاييس الجمال التى استمتع منها بها (٣٧ – ٣٨ – ٣٩). وعلى مستوى الحدث جعلها إيجابية فى الإسهام فى تحريكه، بما راحت تفكر فيه من حلول للمشكلة، يرحل البطل منتصرا يستكمل لنفسه صورة البطولة التى تلتقى فهيا ضروب فروسيته الحضارية والبدوية على السواء، فمع الرداء المحبر يورد الموقف العملى الذى يبدو فيه أشعث أغبر، يشق الفلوات، فهو فتى مغامر أخو سفر جواب أرض على حد تصويره.

ومن دائرة البطولة ننتقل معه إلى حركة الأحداث التى بدأها بالتحديد الزمانى من ليلة ذى دوران (١٩) لتتحرك القصة من خلال البطل، وهو يرقب القوم، حتى إذا ناموا بدأ يناجى نفسه: أين يجدها؟ وما إن يدله عليها قلبه حتى تتحرك الأحداث سريعا سرعة عواطفه وزشواقه إليها، فيأتى إليها، ويحييها وهى ترد عليه خائفة فزعة، ثم يتحاوران معا، وهو يتغزل فيها، إلى أن ينقضى الليل ويصل الحدث إلى درجة من البطء تتعقد عندها الأمور، فقد واجه البطل لحظة الخطر فكيف يخلص منه؟ وكيف تسهم هى فى ذلك الخلاص المنتظر؟ هنا يتوقف الحدث قليلا ريثما تنتهى من تفكيرها الذى يقودها إلى الحل، ومعه تنفرج الأزمة، وندخل معه قصصيا – لحظة التنوير الذى يبدأ يسيطر فيها ثانية على خيوط الأحداث، فيتحكم فيها، ويوجهها، بعد أن توقف دوره عند العقدة ومرحلة التأزم

ويبدو حل عقدة القصة صادرا عن ذكاء البطلة وكاشفا عن مستواها المعرفى المرتبط بالموقف، فهو يكشف حيرتها حرصا منها على البطل، فتستنجد بأختيها، على ما في الموقف من خطر يتهددها، ولكنها تبدو - أيضا - شديدة الخوف عليه من قومها، وعندئذ يظهر عنصر المفاجأة، وتلوح في الأفق بوادر الحل من خلال ما تفتقت عنه أفكار الأختين حول ضرورة تنكر عمر في ثياب نسائية ، وخروجه بينهن حتى لا ينتبه إليه أحد من القوم، وعندئذ يجتاز البطل منطقة الخطر، وتحل عقدة القصة تماما. ولكن عمر لا ينتهى بالقصة عند هذا الحد، وإلا زالت معه كل معالم البطولة، بل عمد إلى عرض تلك اللوحة التي تذكر بأنه الفارس العملاق الذي يشق طريقه عبر الصحراء بلا خوف أو تردد . وبعد أن يودع صاحبته ينطلق حاملا في أعماقه ذكرياتها ، ومعها قدر من الحنين إلى ناقته، فقد تحملت معه أعباء الطريق، وكأنها توحدت معه، وبدأت معه الحدث حتى النهاية، بل استمرت معه حتى بعد حل العقدة، لنعيده إلى عالمه الحضارى بعد أن أثبت فروسيته البدوية على مدار القصة بكل أحداثها ، وبعد أن صارع كل الأطراف التي أرادت أن تعوق نجاح مغامراته .

ومع عنصر البطولة والحدث والعقدة يبدو الحوار عنصرا قصصيا بارزا اعتمد عليه عمر إلى حد بعيد في استكمال جوانب السياق القصصي، فهو يبدأ الافتتاح بالحوار الداخلي مع نفسه من خلال تجريدها، إلى عالم الخطاب ، ويظل – هكذا – مشغولا بأفكاره وحواره الداخلي عبر الأبيات السنة الأولى ، حتى ينتهي إلى اتخاذ قراره بزيارتها ، وعندئذ تكون البداية الحدثية للقصة .

ففى أثناء مسيرته يدير أكثر من حوار تجاه عالم المرأة إذ يجعل نفسه محورا لحديثها عند أولئك الفتيات اللاتى يتساءلن عنه، ليكشف من خلال حوارهن عن صورته التى غيرتها الصحراء وعناء الرحيل ووعثاء السفر، ويسجل أصداء المتاعب التى تحملها بغية الوصول إلى فتاته، وقد أسقمه الهوى الذى أبداه نحيلا على ظهر مطبته.

وهو يمهد بهذا الحوار العام لحوارات متعددة تبدأ مع الأحداث من البيت (١٩)، منذ يصرح بأنه وبناجى نفسه، لعله يتعرف على مكانها، فيدله وقبه، عليه، وهى صورة حوارية ينتقل منها إلى صورة أخرى تقع بينه وبين البطلة التى يحييها، فترد عليه التحية، وهى خائفة فزعة، تناقشه فى طرح موقفها بين قومها، وتسأله عن سبب مجيئه، فيجيب بأنه إنما استجاب لأشواقه وهواه، وأنئذ تلين له فتدعو له، وتقبل إمارته عليها. حتى إذا ما انقضى الليل يعود إلى الحوار بينه وبين البطلة التى أنذرته بصحوة القوم، وحين سمع مناديهم يشير لهم بالرحيل؛ أبدى عمر استعداده للخروج إليهم وملاقاتهم، ولكنهاتتحاور معه، رافضة ذلك الخروج خوفا عليه، بعدها ينتقل الحوار ثالثة إلى عالم البطلة وأختيها لتقص عليهما قصتها وتستشيرهما فى أزمتها، لإخراج البطل من المأزق، وهما تفكران سويا وتعرضان – معا – عليها الحل عن طريق الصيغة الحوارية أيضا.

وبهذا أكمل عمر لقصته عناصرها الفنية بدقة وتأن فهو يحكى مغامرة تعتمد – الساساً – على الحركة ، والبطولة ، والحوار ، ويظل جديدا عنده اكتمال الصورة القصصية من خلال ذلك النرابط الموضوعي للأحداث حول قضية واحدة ، لا يكاد يتجاوزها ، فهو يرصد مغامرة غزلية يحكها إطار زمني محدد ، إذ يصورها في فترة متأخرة من الليل تبدأ مع غياب القمر ، لتستمر شريحتها الزمنية حتى بزوغ الفجر وصحوة القوم . وهو يحددها مكانيا في «ذي دوران» التي شق إليها طريقه من مكة عبر الصحراء ، متحملا كل المتاعب وصولا إلى ديار صاحبته في نهاية المطاف . فالجديد في القصة – بهذه الصورة – يعكسه ذلك التوحد الموضوعي الذي يربط كل

عناصرها فى إحكام شديد . وهو انعكاس لظاهرة «التخصص» التى أدت بالشاعر إلى إحراز تلك النتيجة المتميزة لفنه ، ومنهنا قد تأتى مخالفتنا لأستاذنا الدكتور شوقى فى قوله «وغزل عمر كله بنى هذا البناء القصصى ، وهو بناء غير كامل من حيث القصة ، فليس فيه عقدة ، وليس فيه تركيب ولا تحليل ، (١) .

فليس مطلوبا من عمر - بحال - أن يتحول إلى قاص فى عصر لم يعرف القصة كنوع أدبى ، ولكن الذى لا يحتاج إلى مناقشة أنه قد استوحى كثيرا من عناصرها الفنية ، بل استوعبها كلها ، واستطاع من خلالها أن يعرض جوانب المغامرة ، صحيح أنه ربما لا يكون قد عاش أحداثها واقعا حيا ، ولكنه أجاد تمثلها وتمثيلها . والمقياس هنا فى فن القصيدة لا تحتمه مسألة المعايشة الاجتماعية للتجربة ، بقدر ما يعكسه صدق تمثلها ، والصدور عنها والإجادة فى توصيلها من قبل الشاعر مبدعا لها .

ولعل موضوع الغزل – بهذا الشكل – بدا واحداً من العناصر المساعدة لعمر على أن يتحاور من خلال الفن القصصى، على هذا النحو التفصيلى ، فهو لم يعبأ بجمهور ولا ممدوح ولا مهجو ، كما رأينا غيره من شعراء الاتجاهات الأخرى. بل لعل كثرة القيود التى فرضت على أولئك الشعراء قد حدت بهم إلى الانصراف عن القصيدة خضوعا منهم لطبيعة موضوعاتهم، واتساقا مع بيئة التاقى ، ولذلك لا نسجل هنا لعمر عبقرية الأداء القصصى كمبدع وحيد فى الشعر العربى ، طالما أن ثمة عوامل كثيرة ساعدته على التدفق من هذا المنظور ، وهى عوامل وفرت له – ولغيره أيضا – ذلك الثراء القصص من عالم المرأة وطبيعة المغامرة ، وتعدد الأشخاص والحركة ، والانتقال ، والعالم الزمانى والمكانى ، بدليل أننا نجد بوادر متقدمة لهذا الفن عند امرئ القيس فى الجاهلية ولكنه لم يصقل فنه بتلك الوحدة الموضوعية التى ميزت قصيدة عمر وشعره الغزلى عامة ، فهو ما زال – بهذا الجهد المتميز – يتصارع – قصيدة عمر وشعره الغزلى عامة ، فهو ما زال – بهذا الجهد المتميز – يتصارع – فنيا – عبر المادة الموروثة والمادة الجديدة التى تسجل له ابتكاره وإضافاته .

(0)

ويبقى من رائية عمر وقفة حول أساليب المعالجة الفنية، وما عمد إليه فى القصيدة من مزاوجات تنم عن صراعه تجاه بداوة اللغة وخشونتها من ناحية وإزاء وضوحها وتحضرها من ناحية أخرى، فهو يبدو بدوى الأداء حين يستعرض موقف الرحيل إذ يبدو مشغولا «بسرى الليل» و«التهجر» وكيف «يضحى إذا الشمس عارضت» وكيف «يحصر بالعشى»، وكيف يبدو «أخا سفر» و«جواب أرض، تقاذفت به فلوات

⁽١) التطور والتجديد ٢٣٦.

فهو «أشعث أغبر» وكيف «جشمته السرى» ، ثم ما صوره من «هبوب القوم» ، ولكنه يبدو أشد استغراقا في بداوة لغته في اللوحة الأخيرة ، التي توقف منها عند ناقته ، حيث راح يصورها في لوحته تعددت جزئياتها ، وبدت شديدة الارتباط بلغة البادية ، فهو أي الشاعر - يقوم إلى «عنس» «تخون نيها سرى الليل» وهو يتبين ماء بموماة قليل أنيسه ... «فقام إلى» مغلاة أرض «وهو في بلدة » ليس فيها معصر «وهو يضع لناقته منشأة جانب الحوض «ثم يصور» ملتقى مشارفها وهي ترتوى منه «ولا يجد دلواً إلا «القعب» حتى يرويها منه .

وفيما عدا المشاهد البدوية بدا عمر طليقا بين الصور والأساليب حضريها وبدويها ، وإن بدا حريصا على أن يقترب من لغة عصره في بعض الصور التي عرض فيها : «الرداء المحبر» و، ظل الغرفة الذي تعيش فيه صاحبته» و، الريان الملتف الحدائق الأخضر» ، وطبيعة «الملهي والمجلس» وصورة الكساءين من خلال الفتاتين بين «خز ودمقس أخضر» .

وبدا طبيعيا أن يزاوج عمر بين لغة العصر – وهي لغنه – ولغة البداوة خاصة أنه بدا مقتفيا أثر امرئ القيس في مغامراته الغزلية ، ولذلك ينسحب عليه هنا ما قاناه عن اللغة في أسلوب المعالجة التصويرية التي لجأ فيها أحيانا إلى التشبيه ، كما وقع في تصويره لحظة وصوله إليها، حيث مشي مشبة الحباب، ثم في تغزله في أسنانها «كأنه حصى برد أو أقحوان منور» ، أو نظرات عينيها وهي ترنو إليه ، كما رنا جؤذر إلى ظبية وسط الخميلة ، حتى إذا وصل إلى لوحة الناقة كثرت تشبيهاته على النسق الجاهلي، منذ بدت كأنها «بقية لوح أو شجار مؤسر» وظهر مبتنى العنكبوب كأنه «خام منشر على طرف الأرجاء» ، وتبدو الناقة من شدة عطشها كأنها مجنونة حين تنظر محتى أنشأ لها منشأ كقاب الشبر أو هو أصغر» .

وبذا خاص عمر قصته مسلحا بأدواته من السرد والتصوير معا، فلم يكتف بتقارير المعانى، بقدر ما حرص على أن يصورها من خلال التشبيهات أحيانا، والكنايات فى أحيان أخرى، إذ راح يكنى عن صعوبة الوصول إليها – أى فتاته بافتقاده الحبل الموصول «كام يكنى عن بطولته وجرأته بتلك الصور المختلفة «التى ظهر فيها «أخا سفر» «جواب أرض» ، وهو يكنى عن معاناة الهوى بضعفه ونحول جسده «قليل على ظهر المطية ظله ...» كما يكنى عن ثراء صاحبته ونعيمها «فليست لشىء آخر الليل تسهر» وعن نوم القوم وهدوء المكان «أطفئت المصابيح والأنوار» و«غاب قمير» و«روح رعيان، و«نوم سمر» كما يكنى عن خوف صاحبته بما صدر

عنها من حركة «وعضت بالبنان» وعن يقظة القوم بصوت المنادى ليرحلوا ، ويكنى عن حزن صاحبته وخوفها «ليس في وجهها دم» .

ومع الكنايات تنتشر بعض الصور الاستعارية التى صور فيها قلبه ،وقد دله عليها، الريا التى عرفها عنها ،ورأى الشوق والهوى، يقودانه إليها ،وأن السيف يمكن أن يثأر له، وأن مجنه من أعدائه ،كاعبان ومعصر، .

وعلى هذا النحو – ومثله – بدا عمر دقيقا في صنعته التي التقت فيها من عناصر الإجادة، والتجديد، والتراث الكثير على مستوى اللغة، والصورة، والقصة، والتخصص، والوحدة الموضوعية التي بدت مطروحة من خلال الموقف في مجمله وتفاصيله. ويظل تجديد عمر رهنا بما قدمه من تصوير لصراعه النفسي وصراعات عصره وبيئته، مما انتهى به إلى عرض كثير من تلك الصور الجزئية التي التقت في سياق لوحته الفنية الكبرى لتكشف عن النظام الدقيق الذي طرحه خيال عمر وذاكرته، من خلال صدق التمثل للتجربة التي أجاد توصيلها وتصويرها من خلال تلك المزاوجات والصيغ المتداخلة التي نسجها، فعبر من خلالها عن تميز اتجاهاته بين شعراء الغزل الأموى بخاصة، وبين شعراء الغزل العربي بوجه عام.

(ب) الميمية وصراع الخضاري والعذري

ومع خصوصية غزل عمر يحسن أن ننتقل معه بين الصور المختلفة التى عرضها منه، ونبدأ بصورة بدأ فيها أكثر توزعا – من حيث صراعه الفنى – بين التيارين الحضارى والعذرى ، ونتعرف عليه من خلالها ، إذ يقول : (١)

(١) ألا قل لهند احسرجي وتأثمي

ولا تقستُليني لا يحلُّ لكُمُّ دَمي

(٢) وحلى حبال السّحر على قلب عاشق

حـزين ولا تسـتــحـقـبي قـتلَ مُـسلم

(٣) فـــأنت وبيت الله هَميٌّ ومُنيَــتي

وكبير مُنانا من فَسصيح وأعْسجَم

(٤) فوالله ما أحببت حبك أيما

ولا ذات بعل يا هني ــدة فــاعلمي

(٥) فصدت وقالت : كاذب وتجهمت

فنفسسى فسداء المعسرض المتسجسهم

(٦) فقالت وصدت لا تزالُ مسيّما

صبوبا بنجد ذا هوى مستقسم

(٧) ولما التقينا بالثنية أو منضت

مسخسافسة عين الكاشح المتنمم

(٨) أشارَتْ بطرف العَيْن خيفة أهلها

إشارة مسحسزون ولم تتكلم

(٩) فأيقنت أنَّ الطرف قد قال مرحبا

وأهلا وسهدلا بالحبيب المتيم

⁽۱) دیوان عمر ۱۸۰ .

⁽٢) لا تستحقبي : لا تتحملي دية قتل مسل .

⁽٤) الأيم من النساء التي لا زوج لها بكرا كانت أو ثيبا.

___ ١٨٢ ______أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)_ (١٠) فَابْرُدْتُ طَرِفَى نَحْوَهَا بِتَحْيَّة وقلتُ لها قول امرئ غير مُفْحَم (١١) وإني لأُذْرى كلِّمــا هاج ذكْــركُم دموعا أغَسضت له جستى بتكلم (١٢) وأنْقَادُ طوعا للذي أنت أهله على غلظة منكم لنا وتجسيهم (۱۳) ألام على حسبى كسأني سننتسه وقسد سُنَّ هذا الحب من قسبل جُسرُهم (18) وقالت : أطعت الكاشحين ومن يُطع مسقسالة واش كساذب القسول يندم (١٥) وضَّرمْت حبلَ الوُدِّ من ودُّك الذي حسباك بمحض الود قبل التفهم (١٦) فقلتُ : اسمعي يا هندُ ثم تفهمي مقسالة مسحزون بحبتك مسغسرم (۱۷) لقد مات سرّی واستقامت مودّت، ولم ينشرح بالقُول يا حبّتي فمي (١٨) فإن تقتلي في غير ذنب أقُل لكم

(۱۸) فإن تقتلى فى غير ذنب أقُل لكم مسقسالة مظلوم مسشوق مستسيم (۱۹) هنيئا لكم قتلي وصفو مودتى فقد سيط من لحمى هواكِ ومن دمي (۱)

فهو يصوغ القصيدة دون انشغال بالطول أو القصر بقدر ما يجمعه فيها من وحدة الدفقة الشعورية، التي تكشف شخصية الشاعر البدوى أكثر مما تكشفه من

⁽١١) أغصت لهجتي : أي كثرة الدموع زادت لهجته وجعلته يتكلم .

الجانب الحضارى، وهو فى كلتا الشخصيتين يحاول الظهور فى صورة الشاب المسلم الذى يحاول أن ينفتح على صور قصيدته من منظور إسلامى، اعتمد عليه فى تأكيد صدق تجربته من خلال صيغ القسم الدينى ، فو الله ما أحببت حبك، فأنت وبيت الله همى ...،، ثم فى قوله مبالغا فى حجم التأثير الغزلى ، لاتستحقبى قتل مسلم، ، وهو يستهل القصيدة استهلالا تصويريا ، حين يخاطب صاحبته ، مُقرا بهيمنة حبها عليه ، ومستنكر منها ما استحلته لنفسها من دمه ، وما أوقعته به من أسرها وسحرها، حتى سيطرت عليه ، وملكت قلبه وأحزنته ، فلميبق إلا عاجزا عن التخلص من شباكها ، ومن ثم أصبحت بالنسبة له أملا وحيدا يسعى إليه ، وهو أمل أزلى لم يسبق له أن عاش لمثله ، ومن هنا ردّد صيغ القسم الدينى وسيلة لتأكيد صدق ما يقوله فى حواره معها ، اذ يؤكد أنها الوحيدة التى أصبحت همه ومنيته ، وأنه لم يعرف قبلها أيما ولا فتاة مطلقا .

ومن واقع ثبات الصور وجمودها في المقدمة ينتقل عمر إلى لوحة حوارية حركية، يستجمع فيها بعض ملامح فن القص الشعرى، إذ يصور صدودها عنه، ووقع ذلك الصدود على نفسه، مما يزيد خبالا، وحبا لها ، وتشبثا بها ، حيث يعرض كيف التقيا ،بالثنية، ، فيحدد مسرح الحدث، وحدوده الزمانية والمكانية، ويبين حالتها النفسية ، وكيف وقفت خائفة فزعة ، تخشى الرقيب من ناحية ، وتخاف أهلها من ناحية أخرى ، ولكنه استقرأ من طرفها أنها تستجيب – أساسا – لغزله ، فلم يتردد – أنذاك – في الاندفاع لطرح صور غزلية فيها، مركزا على تصوير المكنون من عواطفه إزاءها، وعارضا موقفه حين ينقاد طوعا لحبها، دون مبالاة بلوم الكاشحين، وبعدئذ يعود ثانية إلى اصطناع لغة الحوار معها، ويركز في الحوار هذه المرة على ما يصدر من جانبه هو فقط ، كأنه يصر على أن يختم القصيدة بمثل ما افتتحها به من يصدر من جانبه هو فقط ، كأنه يصر على أن يختم القصيدة بمثل ما افتتحها به من ويعترف بما تيمه من هواها ، ولكنه لا يستطيع أن يضيق بهذا القتل ، لأنه منها، فيهنأ ويعترف بما تيمه من هواها ، ولكنه لا يستطيع أن يضيق بهذا القتل ، لأنه منها، فيهنأ به على عكس ما رفضه في المقدمة على سبيل المداعبة .

(Y)

فالقصيدة تقوم على غلبة صيغ الشاعر العذرى الذى يكثر من البكاء ويسرف فى تصوير الهجر، والصدود من قبل محبوبته، وهو لا يملك الانصراف عن هواها، إذ تشده إليها قيود الهوى، على عكس الشاعر الحضارى الذى يبدو كثى التنقل بين فتياته، وهن يبكين، وهو لايكترث كثيرا بهن وهو يستكمل المشهد العذرى بإهماله صور اللوم الذى يوجه رايه، بل يحاول أن يطرح صيغة ثابتة لفلسفة الحب، يراه فيها قدرا

أزليا مفروضا على البشر فرضا منذ القدم كسنة حياة لابد له من أن يضخع لها ، وأن ينساق وراءها شأن كل الشعراء المتيمين الذين فلسفوا حبهم من واقع ذلك التصور القدرى.

فإلى هذا الحد بدا عمر قادرا على تقمص شخصية الشاعر العذرى ، شديد الحرص على الاقتراب بها من حس البداوة الذى استغرق البيئة النجدية والبوادى ، فسيطر على شعرائها، ويبدو أن عمر أحس ذلك فى فنه، فصرح به على نسان فتاته:

فقالت وصدت ما تزال مسيما

صبوبا بنجد ذا هوی متقسم

وتتكرر محاور الصورة بشكل يلفت النظر ، إذ يتخذ الشاعر من القتل والثأر محورا لها ، فعلى الرغم من قصر القصيدة نجده يردد كلمة ،القتل ومشتقاتها، وما يدور حولها من الدم على سبيل التصوير ، لا تقتلينى، وقتل مسلم، ومات سرى، وتقتلى، وقتلى، ، وكذا لفظة ودمى، التى راح يردها فى بيت المطلع، وأيضا فى بيت الختام، وهى ألفاظ وجدت سبيلها إلى المعجم النجدى الذى نهل من نفس المعجم من خلال وقلب العاشق الحزين، ووالحبيب المتيم، ووإزراء الدمع، ووغصة اللهجة، وومقالة المحزون المغرم، وواستقامة مودته لها، وومقالة المظلوم، ووالمشوق المتيم، ووصفوة المودة، ، والدعاء لها بأن تهنأ بقتله ، راضيا بالموت حبا فى سبيلها . ولا يكتفى عمر بأن يقتبس من معجم العذريين تلك الصيغ التى أصلوا بها لفلسفتهم، بل تجاوز ذلك حين حرص على أن يضم نفسه عضوا فى مدرستهم بشكل مباشر، خاصة حين يعرض تلك الصيغة الحكمية التى يقطع فيها على اللائمين الإسراف فى لومه، بل يولمهم على موقفهم:

ألام على حسبى كساننى سننتسه وقد سن هذا الحب من قبل جُرهُم

فهو لا يدعى التجديد ، بل يصر على تصوير نفسه واحدة ممن كتب عليهم الحب قدرا أزليا، وعلى منهج العذريين أيضا انتهى عمر من تعدد المحبوبات كعادته، إلى رصد هذا التوحد فى شخص فتاته فلا يكاد يتجاوزها، بل يرضى عن حبها مهما كانت المعاناة التى يتحملها ، وهو يبدو فى صورة العاشق المتيم المستسلم:

ف إِن تقتلى فى غَيْر ذَنْبِ أقُلْ لكم مقالة مظلوم مَنشُروق مُستيم

هنيئ الكم قبتلي وصفو مودتي

فقد سيط من لحمي هواك ومن دمي

وهو لا يريد أن يترك من صور العذريين ومواقفهم شيذا إلا أن يأخذ منه بطرف يؤكد هذا المسلك عنده، على الرغم مما عرف عنده من استعلاء، في عالم الغزل تميزت به تجاربه، فبدا من خلاله مؤمرا في عالم المرأة الأرستقراطية، فقد بدا من مشهد الواشى أو الرقيب الذي تجاوزه في كثير من قصائده أيضا، إلا من قبيل التقليد لمسلك القدماء، أو شعراء البدو في عصره، وإذ هو هنا يعطى الرقيب لا تخفى حين يصور صاحبته:

ولما التقينا بالثنية أو مصنت

مــخـافــة عين الكاشح المتنمم

أشارت بطرف العين خيفة أهلها

إشـــارة مــحــزو ولم تتكلم

وفى غزله الحضارى لم يبد عمر مشغولا بالوقوف عن هذا الكاشح، بل أهمله ، فإذا ورد ذكره أحيانا فهو إنما يرد عرضا على نهج القدماء، دون أن يأبه به كثيرا ، أو تأبه به صاحبته فى ظلال الحضارة ودور الغناء، على هذا النحو البدوى، الذى تعكسه صوره.

ولا نكاد نعثر في القصيدة على إشارات حضارية إلا من خلال ما تكشفه بساطة تلك اللغة وسهولتها، فقد عالج عمر موضوعه بشكل مباشر، ولم يفرط في التصوير على عادته أو شعره. وقد استعان بالموقف الاستعارى ، وحلى حبال السحر عن قلب عشاق، وكيف ، صرم حبل الود، وقد ، مات سره، و استقامت مودته، وقد ، سيط هواها من لحمه ودمه، ، وفي مقابل تلك الصور يكثر السرد والتوليد والتقرير الذي يستعين فيه أحيانا بصيغ القسم الديني، أو التوكيد المعنوى، باستخدام بعض صيغه ، فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا، ، وقد سن هذا الحب من قبل جرهم، ، قد سيط من لحمى هواك ومن دمى، و اإنى لأذرى دموعا، ، ولعل عمر بدا طامحا – من خلال ذلك – إلى عرض تجربة عذرية صادقة ، استعان في تصويرها بالصيغ التوكيدية المتعددة . وتتميز لغة عمر – كعادته – بالبعد عن غريب اللفظ أو بدويه ، فهو يبدو واضحا وضوح تجاربه ، قريبا من معجم العصر ، خاصة في بيذة الغناء التي لم يستوقفها طويلا المعجم الإحيائي الذي راح العصر يقلب صفحاته ، خاصة على أيدى

شعراء المدح والسياسة ، ويبدو أن ذاكرة عمر قد خانته خلسة فى القصيدة حين تحول عن حضاريته تحولا غير واع ، فصور صدق حبه لصاحبته ، مؤكدا أنه لم يحب قبلها أيما أو ذات بعل ، وكأنه يشير بخفاء إلى تلك النوعيات التى تتعامل معها بالفعل ، وذلك ألحق الصورة المباشرة بما صدر عنها من تكذيب لهذا القول، وهو تكذيب يؤكد بطولة عمر فى عالم الغزل، كما كان يطمح إليه دائما فى شعره .

وهو ينطلق أيضا من حسه الحضارى فى تلك الخفة والداعابة التى سيطرت على بعض أبياته، فهو يتحاور بلغة الحياة اليومية التى يمليها عليه العصر، حين يتحاور مع طرفها قائلا:

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهالا بالحسبيب المسيم

ولم يكد ينهى القصيدة إلا بهذا الموت الذى تشوبه المداعبة، وتغلفه خفة الظل في قوله:

هنیئ الکم قتلی وصف و مودتی فقد سیط من لحمی هواك ومن دمی

وهكذا راح عمر يتنقل بين صور متعددة وشخصيات متنوعة، فأظهر من مقومات حياته جانبا حضاريا تضاءل – إلى حد بعيد – حين أسرف في تقليد العذريين من أسلافه ومعاصريه على السواء كما بدا خاضعا لهذ الحس الإسلامي حين تحول إلى شاعر عذري ، يلجأ – أيضا – إلى ترديد الصيغ الدينية التي تؤكد ما هو بصدده من صدق التصوير والحرص على الإقناع.

ولا يخفى فى بنية القصيدة ما حرص عليه عمر من دقة النسج والصياغة ، وقد ألم فيها ببعض العناصر القصصية ، موزعا فيها البطولة بينه وبين صاحبته، إلى تصوير ما ينتاب نفس كل منهما من مخاوف انفعالية تتجسد فى لوحة الواشى أو الرقيب ، ومع البطولة المزدوجة يبدو اعتماده واضحا على الصيغة الحوارية التى أدارها بينه وبين صاحبته ، أو – على الأقل – راح يسقط ما فى نفسه من خلالها، حين جعلها متلقيا سلبيا فى كثير من الصور لما يقوله لها ، تصويرا لعواطفه، وصدق مشاعره .

ومع البطل والحوار يظل الحدث بطئ الحركة، فالقصة تتشكل من مشهد واحد، و أو هي مسرحية أحادية الفصل، ولكنه فصل مركز يريد فيه عمر إسقاط انفعالاته، مؤكدا صدقها، على عكس عادته التى درج عليها فى تصوير المشاهد الغزلية المتحركة التى تتحول إلى مغامرات جريئة فى عالم المرأة، ويصطدم من خلالها بمجتمعها، كما يصطدم بأفكارها وعالمها الداخلى ، مما لا تستطيع كشفه إلا من خلال صاحباتها.

ومع الحس القصصى - على بساطته وندرة عناصره - لا تخفى الوحدة النفسية التى تشد جزئيات القصيدة ، فتحقق لها ذلك التوحد الموضوعى الدقيق، فهى تصدر عن دفقة شعورية موحدة استطاع عمر أن يوفر لها من خياله ، وقدراته الفنية على التمثيل ، وتقمص شخصية الشاعر العذرى ما بعث فيها روح الصدق الفنى الذى يكشف نفسه فى كل بيت من أبياتها ، بلا تناقضات يمكن أن تؤخذ عليه.

ولعل فى تلك الوحدة النفسية من المؤشراات ما يشير إلى توافر الرابط الموضوعى ، فالموضوع فيها واحد ، والشاعر إنما يوظف كل الأبيات والصور لخدمته بدقة وإحكام، مما يوفر لتجربته الأصالة والإقناع، وإن بدا فيها الصراع ظاهرة سيادية تميل – حتما – لصالح التجربة البدوية كما أراد تصويرها .

وإذا كنا نحكم على القصيدة بمعيار الصدق الفنى بصرف النظرعن قضية الصدق بمعناها الاجتماعى أو الأخلاقى ، فإن الأمر الموجب فى هذه القصيدة لا يزال يشهد بقدرة عمر على تصوير التجربة ، والإقناع بها ، مما يعكس قدرته على امتلاك أداة التوصيل بشكل جيد ، إذ تختفى معه شخصية الشاعر البدوى ببداوة ألفاظه وخشونتها ، وتظهر شخصيته العاطفية بما فيها من تسامى الوجدان وصدق الانفعال من خلال لغة عمر وصوره ، وهو ما أوحى به إلى الملتقى على الرغم من انتمائه – أساساً – إلى حس الحاضرة التى استغرقته فيه حياة الترف الأرستقراطى .

____ ١٨٨ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

(جــ) الرائية الصغرى وصراحة الأنا المتحضرة

وفيها تلتقى شخصية عمر الحضارية بأدوات بدوية ، طورها وجدد فى موضوعاتها، حتى راحت تحكى شخصه فى الواقعين الاجتماعى والفنى ، وتمثل منفنه نمطا بسيطا واضحا ، حيث يقول :

(١) هيِّجَ القلبَ مَسغَسانِ وصِيبَسرُ

دراسات قَد عَدلاهُن السَّجرو

(٢) ورياحُ الصيف قد أَذْرَتُ بها

تنسخ التسرب فنونا والمطر

(٣) ظَلْتُ فيها ذاتَ يوم وَاقها

أسسأل المنزلَ هل فيسه خسبَسرُ

(٤) للتي قــالت لأثراب لهــا

قُطُفِ في السَّا وخَ فَ فَ رَانَ اللَّهُ وَخَ فَ فَ رَانَا اللَّهُ وَخَ فَ فَ رَانِ اللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ

(٥) إذْ تمشَّسيْن بجَسوُّ مُسؤنق

نَيُّ رِ النَّبْتِ تَغَدِهُ مِنْ الدُّهُ الزُّهُ مِ

(٦) بدمات سهلة زيّنهَا

يوم غَديم لَم يُخسالطه قستسر

(٧) قَـــد خَلَوْنَا فـــتــمنيْن بنا

إِذْ حَلَوْنا اليسومَ نُبْسدِي مسا نُسِسر

^(*) دیوان عمر ۹۰ – ۹۱ .

⁽١) المغاني: ج مغني اسم مكان من غني بالمكان إذا أقام به ثم رحل عنه . الصير: ج صيرة وهي حظيرة الدواب، والصير : القبر.

⁽٢) أذرت: أطارت وفرقت.

⁽٤) الأتراب ج ترب وهو النظير من سنها. قطف: ج قطوف وهي البطيئة في سيرها. الخفر: الحياء.

⁽٥) الجو: ما اتسع من الأودية، المونق: الحسن.

⁽٦) الدماث: ج دمث وهو المكان الرملي اللين . قتر: غبار .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ 1٨٩ ___

(٨) فعرفن الشوق في مُعقَلتها

وحسباب الشوق يبسديه النظر

(٩) قُلنَ يستَ رضينها مُنْيَ تُنا

لو أتانا اليسوم في سسرً عُسمسر

(١٠) بينما يذكرنني أبصرنني

دونَ قُــيْــد الميل يغهدُو بي الأغسر

(١١) قالت الكبرى: أتعرفن الفَتى

قسالت الوُسطى : نَعَمْ هذا عُسمَسر

(١٢) قالت الصُّغْرى: وقد تيَّـمُتُها

قد عَرَفْنَاهُ وهل يخفي القصر ؟

(١٣) ذا حبيب لم يعسر ج دوننا

سساقسه الحسين إلينا والقسدر

(1٤) فـــاتانا حين ألقَى بَرْكَــهُ

جـــملُ الليل عليـــه واســبطَرُ

(١٥) ورُضـــابُ المسك من أثوابه

مسرمسر الماء عليسه فنضر

(١٦) قسد أتانا مسا تمنيناً وقسد

غُــــنب الأبرامُ عنا والقُـــندر

وفيها يعمد عمر إلى الاستهلال الطلى المتميز ، وهوم وقف يبدو نادرا في غزلياته، ذلك أن شقة الحياة وطبيعة الحضارة قد انصرفتا به عن الحاجة إلى بكاء

⁽٨) حياب الشوق : معظمه .

⁽١٠) قيد الميل: قدر الميل. الأغر: الفرس في وجهه بياض.

⁽١٣) لم يعرج: لم يقف.

⁽١٤) برك الجمل: صدره، اسبطر: امتد واضطجع أي أتي حين اشتد الظلام.

⁽١٥) رضاب المسك: فتات المسك. مرمر الماء عليه: جعله يمر على رضاب المسك فازداد حسنا.

⁽١٦) الأبرام ج برم وهو اللئيم. القنور: الذي ينفر منه الناس لسوء خلقه.

الطال، خاصة حين بدا فى شعره متخصصا فى غزل المدن الحجازية المترفة لا البادية المجدبة . ولكن عمر يستطيع أن يطرح الطلل من خلال معالجة جديدة تتيح له فرصة السؤال عن صاحبته ، وعرض قصته معها، وذكريات ماضيه من خلاله من منظور شديد الخصوصية .

ومن حديث الطال الموجز الذي يطرحه عمر جديدا بكل مقاييس الفن الشعرى، نجده لا يأخذ من نموذجه التقليدي الموروث سوى ألفاظ «مغان» و«صير» و«دراسات» لتبقى كل المقومات الأخرى للصورة ناطقة بمعالم الحضارة ومادتها ، صريحة في مدلولها على الواقع النفسى الذي يعيشه عمر ، على طرف نقيض مع ما عاشه شعراء الطال من أسلافه على أرض الواقع الجاهلي القديم .

وقد رأيناه فى الرائية الكبرى يتتلمذ غزليا وقصصيا على امرئ القيس ، حيث تعدد مغامراته ، ويبدو أنه استحسن قدرته على اصطناع تلك البطولة التى أحياها فى غزله ، فرأى أنى سجل بطولة فنية أخرى يستعرض فيها وعيه بكل أطراف التراث ، ويعكس من خلالها قدرته على تحويره ، وإعادة طرح صوره من جديد .

من هنا تغيرت معالم الصورة الطالية ، فتجاوزت حد الدروس ومنطق الامحاء، إلى امتلاء المشهد بالشجر ، والنبات، والزهر، والطرق المونقة، والدمات السهلة، وكأنه يتحول بذلك إلى قطعة من رياض عصره ، وواحدة من ملتقى حدائقه، وهي صورة تتناقض تماما مع مشاهد الآرام ، وحب الفلفل، ، والأثافي السفع. وبقايا المرجل ، والحوض والأوتاد، وبقايا الخيمة، مما استوقف شاعر الطال البدوى في عصره الأول. وعلى المستوى الحركي بدا عمر – أيضا – بمنأى عن وحش الصحراء أو بقرها، أو حتى غزلانها التي تحل محل الأنيس من البشر، ليرى عمر مجموعة من فتياته الأرستقراطيات، وهن يتمشين في تلك الدماث السهلة ، ينتظرن لقاءه ويتحاورن ويتهامسون حوله .

فإذا كانت الصورة عند عم قد حفلت بكل تلك الأبعاد المشرقة، فمن الطبيعى – إذن – ألا يقف عليها باكيا، أو حزينا، ومن أنى له أن يستوقف الأصحاب، أو يستبكيهم معه، وفتياته يتمشين في انتظاره، فهو في غير حاجة إلى كآبة القدماء يوم أن سكبوا العبرات بغزارة على تلك الأطلال التي طال حولها حوارهم، وتعددت إزاءها مناجاتهم لها من قبيل الذكرى، وعمر لا يعرف الذكرى هنا بل يستمتع بمقومات الواقع.

وعلى هذا يتحول المشهد - في جملته - إلى صورة حركية ، يندفع فيها عمر

منطقا إلى صاحباته، متجاوزا كل ما وصفه ، ليعرض علينا بعد تهيئة خشبة مسرحه الغزلى، صورة مما دار بينه وبينهن من حوار، سجل فيه طبيعة علاقته بفتاة عصره من ناحية، كما اتخذ منه مجالا لعرض الموقف النفسى كما أحسه تجاه عالم المرأة، أو كما التمسه عن قرب هيأته له ظروف نشأته في صباه من ناحية أخرى. وهكذا يتحول الطلل عند عمر إلى مجرد تقليد ، ولذا لا يطيل الوقوف عنده ، كأنه يكتفى منه بمجرد الإشارة إلى بطولته الفنية فحسب ، على نحو قوله مقلدا في غير هذه القصيدة :

لِمَنِ الديارُ رسومُ الساقَ فَ فَ الْمَارُ الديارُ رسومُ العسبَ الأَرْوَاحُ والقَطْرُ ولا الله الأَرْوَاحُ والقَطْرُ وخسلالها من بَعْد ساكنها وخسلالها من بَعْد ساكنها وسيحَجُ خلون ثمانُ أو عَسشرُ

فهو يُحمِّل - على نهج القدماء - الرياح والأمطار تبعة ما أصاب الديار من الإمحاء ودروس الأثر، ولا يخفى تلاعبه - هنا - بصيغهم الزمنية، فيما يراه من مضى ثمان سنوات، أو عشر على زوال الديار، ورحيل أهلها، وكأن المسألة تقريبية، على هذا النحو، الذى قد يعرض فيه بما قال زهير محددا ، وقفت بها من بعد عشرين حجة، ... ومع هذا الاستخفاف الطللي لا يطول نفسه الشعرى، إذ سرعان ما يقفر إلى الغزل بعد البيتين مباشرة في قوله، وقد ربط الطلل بصاحبته التي خصها بلوحته الحضارية:

لأسيلة الخيان واضحة

يعشى بسنة وجهها البَارُ وُمْ مَرافِقُها ومنسزَرُها

لاعاجِزْتَفِلٌ ولا صِفْرُ وَها

والزعفرانُ على ترانبها

شرق به اللبات والنحرر وزبرجَدومن الجُمان به

^(*) سنة الوجه: دائرته أو صبورته، درم المرافق: لا تظهر عظام مرفقيها، التفل: السيّ الريح، المنفر: الخالي لكثرة اللحم والشحم.

وبدائد المرجسان في قسرن والدرُّ واليساقسوت والشسندرُ

هنا يبدو رصيد الضحارة أكثر ظهورا وتفوقا، وأشد غلبة على ملامح البداوة فى الصورة، الأمر الذى لا يبرر إلا من خلال رغبة عمر فى إثبات بعض من ولائه للتراث الجاهلي، دون أن يتنكر له تماما ، فلا أقل من أن يستهل القصيدة بذلك اللمح الخاطف الذى لم يتعمق واقعه النفسي ، كما تعمقه ،الزبرجد، والجمان، والمرجان، والدر، والياقوت، والشذر، وغيرها من المعطيات الحسية التي تنم عن ترف العصر، ومادة الحضارة، وتناقص معها رسوم الديار، والرياح ، والمطر، ومظاهر الفناء، ورموز الدمار». ولم يأخذ من تلك المقومات الحضارية سوى الزعفران الذي يراه شاخصا على ترائبها في لوحة الغزل فحسب .

من هنا يصبح مقياس الأصالة والصدق عند عمر أكثر ارتباطا بعالمه الحضارى، وثمة فرق بالتأكيد - بين مجرد إثبات الولاء من خلال صورة صاحبتها ، وقد يكون هذا الاتساق وسيلة ناجحة لخلاصه من لاصراع.

ولعل ندرة الحديث الطللى توازيها على مستوى التجربة ندرة المواقف العذرية عند عمر، وإن كان كل منهما يرد على كل حال، حتى ليبالغ في بعض صوره، حين يجمع في شخصه من الحب ما لا يعادل بحب الآخرين ، حتى يقترب من الموت، أو الجنون على لغة العذريين .

ليس حب فوق ما أحببته غير أن أقتل نفسي أو أجن

وكذا قوله :

ما كنت أحسب أن حسسا قساتلي حستى بليت بمسا برى جسسمى

وهى مواقف قليلة إذا ما قيست بشعره الغزلى من ناحية، ولعلها بدت قليلة التأثير فى نفسه من ناحية أخرى، ذلك أن الصدود والهجر لم يكن لهما فى نفسه الرصيد الذى تركاه عند العذرى الحقيقى الموزع بين اللوعة والأسى ، وكأن عمر كان يكتفى من هذه المواقف بمجرد فتح الطريق إلى العتاب فحسب.

وعودة سريعة مع عمر إلى حواره في المقدمة نجده يزيد من استخفافه بالطلل

فى صنعته التى أدارها حوله، وكأنه يتلاعب بموقعه من القصيدة العربية الموروثة، أو كأنه أراد أن يستقطبه من مكان الصدارة التى خصصت له فى افتتاح القصيدة، ليكتفى برصده فى آخرها، متخذا منه خاتمة لها، على نحو قوله فى إحدى رائياته:

فــــــذاك أنزلهـــا عندى بمنزلة
ما كان يحتلها من قبلها بَشَر
وقــد عــرفت لهـا أطلال منزلة
بالخــيف غــيـرها الأرواح والمَطَرُ
هاجت لنا ذكرا منها مـعارفها
وقـد تهـيج فــؤاد العَـاشق الذّكر(1)

وهكذا يبدو عمر شاعر حضارة، يتلقف الطل كتقليد بدوى ، ليسجل منخلاله تواصلا تراثيا من ناحية، ومنافسة للجاهليين من ناحية أخرى، دون أن يستغرقه الموقف إلى حد تقمص شخصية الشاعر الجاهلي تماما ، لا في الفن ولا في الحياة ، فكأن أقدر على تطويع الطلل لقدراته الخاصة، حتى إذا أوغلنا في تبين حقيقة موقفه الطللي من قبيل سوء الظن به وجدنا من موقفه على هذا النحو نوعا من الثورة المهذبة أو التمرد الهادئ عليه، أو هو نمط من الصراع الذي يعيشه حين يخل بقدر واضح من قداسته التي درج عليها القدماء ، ومن حذا حذوهم من محدثي عصره ، فهو طلل (عمرى) متميز تلتقى فيه البادية مع الحضر، وتكاد تمحى من خلاله ذاكرة الزمن، فيتفاعل الماضي مع الحاضر، وتستطيع من خلاله ذاكرة الشاعر أن تستدعي المعاني، وأن تستوعب الصور، وتستلهم الفكرة، لا لأنها في حاجة نفسية إليها، بل لأنها تبدو أشد ما تكون حاجة إلى تسجيل البطولة الفنية من خلالها ، ومع قدر من التجاوز نستطيع أن نزعم أن عمر كان ثائراً ثورة حضارية مهذبة على الطلل الجاهلي، إذ حاول إخراجه من دائرة الضيق، والكآبة ، والقتامة التي درج عليها القدماء ، ليلتقي بآفاق حضارية، فإن استجاب لها كان بها، وإن لم يستجب فلا مبرر - إذن إلا إلى حذفه، والتخفف منه، أو الاستغناء عنه فهو بهذا الشكل يصارع بهدوء الفنان مع الطلل نجده عند أبى نواس بعد ذلك من ضجة مفتعلة اصطنعها حوله، وبدا مدفوعا إليها بشعوبيته في صرخته المدوية التي تجاوزت ذم الطلل إلى الطعن في العرب جميعا

⁽۱) دیوان عمر ه۸ .

بصور فجة يمجُّها الذوق ويأباها الخُلق القويم وقد كثرت عنده كثرة قصائده على نحو تصوره الساخط في قوله:

أيا باكي الأطلال غير البلى بكيت بعرشا البلى بكيت بعرب لل يجف لها غيرب أتنت دارا قد عفت وتغيرت

فإنى لما سالمت مننعتها حَرْب

ونعود مع عمر فى الرائية الصغرى حتى نستكمل الصورة التحليلية لها بعد تجاوزها حديث الطلل – على قصره – إلى بقية لوحات القصيدة التي تعكس صراحة الأنا المتحضرة فى حوارها وصراعها مع مقومات تجاربها القديم والجديد .

(Y)

وينتقل عمر إلى تصوير فتاته بين صاحباتها، وهن يسرن سويا فى جو مونق، فوق رمال الأودية السهلة، ومن حوله الخمائل التى حفلت بالزهور، وراحت كل منهن تعرض أمالها وأمنياتها، وكانت المفاجأة أن تتفق الأمنيات لدى الجميع حول لقاء الغزل الأول فى العصر: عمر.

وهنا يقدم عمر نفسه من خلال عالم المرأة، فيظهر لها فارسا بطلا، ويرسم لها مشهدا طريفا لفروسيته، تلتقى فيه بطولته مع أرستقراطيته وثرائه ، وهو يمتطى صهوة جواده الأغر، وتكاد الفتيات يتنفسن رائحة العطر الذكى، وهى تفوح منه فتملأ المكان، لتزيده بهاء ورونقا، وعندئذ يتوقفن عن التساؤل عنه، فهن يعرفنه بتلك السمات التى يتفرد بها بين فرسانه الغزل فى عصره وبيئته .

ولا يزال موقف الفتيات مسيطرا على خيال عمر، حتى راح يفصل فيه كاشفا عن واقعهن النفسى من خلال الإعجاب به، إلى ما انتابهن من راحة نفسية أعقبت تحقيق أمنية اللقاء معه، إلى تلك السعادة التى ساعد على استمرارها غيبة الرقباء، وغفلة الوشاة .

وعلى هذا النمط القصصى طلع علينا عمر بتلك القصة الغزلية التى تجسدت فى موقف واحد حوَّله الشاعر – فنيا إلى حادث قصصى متميز، تعددت من حوله المشاهد، وتداخلت خيوطها، ابتداء منمشهد الطلل، إلى ذلك الجو المونق الذى هيأته الطبيعة لإسعاده مع فتياته، إلى صورة الأبطال وهم يتحركون، وهو بينهم البطل

الرئيسى للقصة، وكل منهن تبدو بطلة تشاركه ، واقعه النفسى. ثم تزداد حركة الأحداث ، وتتقدم القصة من خلال الحوار. وتبدو القصيدة – على هذه الصورة – واحدة من القصص الكثيرة التي قصها عمر، وحد لها البعد الزماني، التي هدأت فيه الهاجرة، وسكنت الرياح، وكأنها تتجاوب مع شخصية البطل، وتتيح له حواراً عاطفيا هادئا، وللفارس العملاق بروزاً ومكانة تتجلى من بعيد ، وهو يجتاز إليهن الصحراء، منذ ظهوره في الأفق البعيد، وكلهن أعين لا تتمنى سوى رؤيته ، ولا تسعد إلا بلقائه.

وعلى عادة عمر فى قصصه تبرز صاحبته بين صاحباتها، ويبدو هو فارساً فرداً لايحتاج إلى رفقة فى الصحراء، على عكس موقف الشاعر القديم الذى اشتد حرصه على تصويره رفقته، وتفرد فتاته، وهى رفقة تساعد على إسقاط التجربة الحزينة من خلال الطال، والمهم أن عمر يتحين تلك الفرصة - فنيا - ليكشف عن أبعاد واقعها النفسى . وهى تبدو فى حاجة ملحة إلى الإفضاء بحبها من خلال إدارة حوار، يتلمس لها الشاعر من خلاله رسم تلك الشخصيات بين أترابها، أو أخواتها.

ومع تعدد الشخصيات يعطى عمر شخصيته الرئيسة حقها من التضخيم والتوهج، حين تصبح مركزاً للأنظار، فهى شغلها الشاغل، وأملها المرتقب، وهى محور حوارها قبل أن تراه الفتيات وبعد أن يصل إليهن . ثم يصل توهج الذات إلى القمة حين يجد عمر فى نفسه ذلك الفارس الشجاع اللامع على ظهر جواده، ولعله يتشبه فى ذلك بأستاذه امرئ القيس أيضا كلما اشتد حنينه إلى الصورة الجاهزة للفارس الغزل المغامر .

(٣)

وقد تعددت مصادر الصورة عند عمر، والتقت في جملتها من خلال ملامح الوضوح والسهولة والبساطة التي تطلبتها طبيعة التجربة، وقد نفذ إلى تسجيل بطولته الفنية والاجتماعية معاً في سياقات واحدة، فعكس واقعا تراثيا كمن في نفسه، وحكى واقعا أمويا عاشه، واستمتع بمقوماته الحضارية. ولعل متعته الحضارية جاءت رد فعل لما تعلقت به نفسه من ملهيات الحياة الغزلية حتى يملأ ما عاش فيه من فراغ سياسي، وعجز عن التشبث الكامل بالقيم الدينية والاجتماعية، وكأن التخلص من الاغتراب كان دافعه إلى البحث عن ذاته في عالم المرأة، حتى صار معشوقا أكثر منه عاشقا، وهو معشوق بطل «يغدو به الأغر» وهي بطولة جاهلية أموية معا فقد «مر مر المسك عليه فنضر على حد تصويره».

ولسنا في حاجة إلى أدلة هنا على الطابع الموضوعي المتكامل للقصيدة، ودقة

التزام الشاعر للخط القصصى الذى لا يصل إلى درجة العقدة كما رأينا في الرائية الكبرى، فالمغامرة هذا أكثر هدوءا لبعدها عن الوشاة والرقباء والحراس جميعا .

وعلى هذا النحو صاغ عمر من واقعه طابع الحضارة في الغزل، حتى تزعم بذلك مدرسة متميزة فيه، نهجت فيه نهجه ، إذ تحددت لها سمات فنية كبرى، حذا بها الشعراء حذوه، وساروا على منواله في المسلك الفنى، فكانوا تلاميذ أوفياء لاتجاهه، خاصة منهم من أكسب القصيدة الغزلية نفس السمات التي بدا فيها انتصار الأنا الحضارية على بقايا (الأنا البدوية) في ذاكرة أولئك الشعراء جميعا .

(د) الدالية وانتصار حس الحضارة

(١) ليت هندا أنحَــزنْنَا مــا تعــدُ

وشفق أنفسنا ممَّا تَجددُ

(٢) واستسبادت مسرّة واحسدة

إنَّمسا العساجسزُ مَنْ لا يَسْتَسبدُ

(٣) ولقد قالت الحارات لها

وتعسرت ذات يوم تبستسرد :

(٤) أكَـمَـا ينعـتني تُبْـصِرْنَني

عَــمَــرَكُنَّ اللهَ أَمْ لا يَقْــةِــصــدْ

حَـــــن في كل عينٍ مَن تَودُ

(٦) حَــسَـدٌ حُــمُلْنَهُ من أَجُلهـا

وقديما كسان في النّاس الحَسسد

(٧) غادة تفسير عن أشنبها

حين تجلُوهُ اقسساح أو بَسرَد

(٨) ولها عينان في طرفيهما

حَسورٌ منها وفي الجسيسد غسيسد

(٩) طَفْلة باردة القَصيط إذا

معمان الصيف أضحى يتقد

(*) ديوان عمر ٢ه - ٣ه .

(٣) تبترد: نطلب البرد.

⁽٧) الغادة: المترفة الناعمة. تغتر: نبتسم. الأشنب: الغم ذو الشنب، والشنب تحزيز الزسنان أو صفاؤها وقيل تفلجها أو طيب نكهتها. الأقاحي ج أقحوان وهو نبت أور زهر أبيض يشبه به الأسنان في الصور الغزلية. البرد: حبيبات المطر أو الثلج تشبه بها الأسنان أيضا في صفائها وصفر حجمها .

⁽٩) طفلة: ناعمة لينة. الغيد: الميل. باردة القيظ: باردة زمن القيظ. معمعان الصيف شدته.

____ ١٩٨ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

(١٠) ولقد أذكر إذْ قُلْتُ لها

ودمـــوعى فـــوق خـــدًى تَطْرِدُ

(١١) قلتُ من أنت فقالَتُ : أنا من

شففة الوجدد وأبلاه الكمسد

(١٢) نحنُ أهلُ الخَسيْف من أهل منى ً

ما لِقُتُ ولِ قِتْلْنَاه قَود

(١٣) قلتُ : أهلا أنتمُ بُغْ يَصَاتُنَا

فَـــتَــســمُــيْن فــقــالت : أنا هند

(١٤) إنما ضلل قَلْبي فالجستسوى

صَـعْدة في سـابِرْي تَطْرِد

(١٥) إنّما أهلك جيران لنا

إنّم الحن وهُم شيءٌ أحر الم

(١٦) حسد تُنُونَا انها لَى نفسَتُ

عُــقــدا يا حــبُــذا تلكَ العُــقــد

(١٧) كلما قلت مستى مسيعادنا

ضَــحِكَتُ هندٌ وقـالَتُ : بَعــدَ غَــد

(1)

ويبدو الاتزان الحضارى مسيطرا على عمر فى القصيدة ، إذ نلتقى به فى موقف يجمع بين الصور الصريحة التى تعكس حضارة العصر، وتحكى قليلا فى آلامه من الكمد والهوى، سعيا منه وراء معالم الجمال التى يلتمسها فى صاحبته. ويأتى الاعتدال هنا أيضا من أن الموقف الغزلى – فى مجمله – إنما صدر عن عمر لا إليه، فبدا عاشقا بكل مقاييس القدماء على تنوعها ، وإن بقيت له تلك الإضافة الموجزة التى

⁽١٤) الصعدة : القناة التي تنبت مستقيمة لا تحتاج إلي تثقيف شبه بها قامة فتاته. السابري: ضرب من الثياب، تطرد : تمشى مستقيمة.

⁽١٥) الأحد هنا بمعنى الواحد،

⁽١٦) نفث العقد : كناية عن السحر .

انتقل بواسطتها إلى العالم الداخلى للمرأة، مما يكشفه عن طريق حوارها مع صاحباتها كعادته، ولكنه حوار طبيعى يبدو خاصا بفتاة متحضرة فى مجتمعه، يتنازل عمر عنده عن محورية بطولته التى اعتاد عليها، ليجعل من إعجابه بجمالها محورا أساسيا للمناقشة بين صاحباتها.

ولكى تكتمل للصورة ثنائيتها التى أعجب بها عمر – وقصد إليها – راح الشاعر يعرض منملامح البداوة صوراً نادرة، لا تتجاوز إثبات صلته بالتراث ، بينما تفسح المجال لصورة الحضارية لتكون سيادية غالبة، ومعها يتكرر مشهد الفتاة المتحضرة من خلال الصياغة القصصية، والصيغ الحوارية التى أبرزت فتاة عمر بين قريناتها، مرموقة بسبب جمالها ، حتى لتصبح موضعا للحسد منهن جميعا . ومن هذا المدخل يبدأ العرض الحسى لمقاييس الجمال من بياض الأسنان، وطبيعة الابتسامة، وجمال العينين ، والجيد ، وهي المقاييس التي رأيناها تستوقف امرأ القيس وغيره من شعراء الغزل العربي منذ الجاهلية .

وعلى المستوى التصويري لم يناً عمر عن الأخذ من معطيات الصور التقليدية، حتى مشهد الأقاحى الذى استعاره فى إحدى صوره، وكأنه راح يعرض مقدمات تفصيلية، تعددت جزئياتها، لينتهى منها إلى النتيجة الطبيعية التى حقق فيها تميزه فقط عن طريق تغلب حسه الحضارى، فقد راح يعتدل فى بعض المواقف الغزلية، ويعزف على قيثارة الحب كما عزف العذريون، ويردد ترنيمة الهوى على نهج القدماء، فيبكى أحيانا، إذ اشفه الوجد، والبلاه الكمد، مما دفعه إلى السعى الدائب للوصول إلى صاحبته، لترضى عنه، وكأنه يعيش حالة من الضياع والفقد العاطفى، أو هو يلتمس حرمان البدو فى حبهم، فراح يقلدهم مصورا - على طريقتهم - ضلال قلبه فى هواها، وهو ما عجز عن تفسيره إلا من خلال سحرها، مما دفعه إلى أهلها، لعل شيئا من الوصل يشفى غليله فى هذا الخضم من الأشواق.

ولعل أبرز ما صنعه عمر في تلك الدالية ما أظهره من قدرته على استيعاب الملامح العذرية في إطار تجربة الغزل، وصهرها مع أبعاد تجاربه الحضارية، ليخرج منها مزيجا جديدا يبدو أقرب إلى نفسه وواقعه منه إلى القدماء، فهو شأب حضاري لا يعرف في عالم المرأة توحدا بقدر ما يجد متعته في تعدد أسماء فتياته، وحتى إذا صرفنا النظر عن ذلك الكم من الأسماء التي أوردها – ربما على سبيل الرمز – فإن هذا التعدد يظل واردا في عالم الفتاة الواحدة، حين يجمع بينها أترابها من صاحباتها، أو جاراتها، أو حتى أخواتها، ليسجل مكانتها الأرستقراطية التي يحرص عليها

موضوعاً في غزله، وليظل مستعليا في عالمه الغزلي، مشرفا على كل ما يدور حوله من أساليب قص أو صيغ حوار .

ولعل عمر قد تخلص هنا من الأوزان الطويلة التقليدية التى قد يصعب تطويعها للغناء، والتى قد لا تتسق – أيضا – مع خفة التجربة وسرعتها فى عالم الغزل الحضارى، فبدا النغم الخفيف الراقص متحكما فى الدالية، وفى توزيع صورها بنفس الخفة والرشاقة ، وهو ما أكمله حين تغاضى عن التصوير ، واقتصر على لغة سردية سهلة الأداء ، واضحة الدلالة ، بعيدا عن تلك البداوة التى عمد إليها فى قصائده التى سبق عرضها.

(Y)

ومن خلال القصائد المتنوعة التى عرضناها لعمر لنبين الطبيعة النوعية لمساره الغزلى، وكيف التقت فيه الحضارة مع البداوة، حتى تكشفت عناصر التجديد فيه يمكن أن نجد أنفسنا أمام طرح تساؤل هام حول خلاصة ماهية موقف عمر على المستوى الغزلى، ولماذا عرف بتمايزه فيه على مستوى الشعر العربى عامة؟

ذلك أنا لمرأة لعبت دورا هاما فى حياة عمر عبر مراحلها المختلفة، فهذه حقيقة أولى، واحتلت من نفسه مكانة خاصة منذ ولادته حتى وفاته وهذه حقيقة ثانية، ففى طفولته رأى فى دور المرأة عامة ما يكمل دور أمه فى رعايته، والاهتمام به، فكان قريبا من عالمها ، شديد القرب من نفسيتها، وفى شبابه راح يسعى خلفها، وتسعى هى خلفه فى عالمه الغزلى، وفى مرحلة الشيخوخة راح يعزف على قيثارة الذكريات من خلالها، ويكتفى من حاضره بصور الماضى يجترها، ويحن إليها، ويعيش فى ظلالها.

وقد بدا حرص عمر واضحا على توصيف المرأة ضمن الطبقة الأرستقراطية، وظل هذا دأبه ، لتكون موضوعا لغزله من خلال مقاييس الجمال الحسى والمعنوى التى أفاض في عرضها وتصويرها، فأخذ من شعراء الغزل اللاهي في الجاهلية، كما أخذ من شعراء الغزل العذري في عصره، وأضاف من أصباغه المتميزة ما يتسق مع الصورة، وما يزيدها تناغماً مع واقعه الحضاري الجديد، لذلك انتشرت الأصباغ الحضارية التي تفاعلت منخلالها ماديات العصر مع صور الموروث، لتلتقي جميعا في صدق الشاعر وحيوية أدائه في بوتقه فنية واحدة .

ولا ينبغى أن نتهم عمر بأنه زعيم مدرسة الغزل اللاهى التى لم تعرف سبيلها الى العالم المعنوى للمرأة ، خاصة إذ تبينا أن الجوانب الحسية والمعنوية تتداخل بشكل واضح لدى شعراء الحضارة والبداوة جميعا، ولذا يصح توصيف مدرسته الغزلية فى

إطارها «الحضارى» أكثر منها فى الإطار «اللاهى» فقد رأيناه يمزج بين التيارين، غاية الأمر أن الغلبة قد تبدو للجانب الحضارى لأنه واقعه، يعيشه ويمارسه، وهو قريب إلى نفسه، وربما وجدنا من العذريين من يعارض بعض قصائده ، كما سنرى فى وقفتنا مع جميل بن معمر العذرى.

وعلى هذا بدا الجانب المعنوى من صورة المرأة متألقا في غزل عمر، إذ راح يعرض طبيعة موقفها الغزلى من خلال تصويره لمشاعرها، وفهمه أسلوبها في التفكير، ووعيه بأسلوبها في الحوار، كما راح يتحدث عن عفتها وحيائها ، وإن بدا مشغولا من عالمها بصراعاتها النفسية، وتناقضاتها في مواقفها منه، فهي تبدو جريئة في حبها له، ولكن الخوف سرعان ما يعرف طريقه إلى قلبها، فتبدو في غاية الجبن والفزع، وهو تناقض يبدو مطروحا في شخصية عمر نفسه، ومن منطلق نفس الصراعات، فما إن يتحلل من قيم المجتمع وتقاليده حتى يرتد إليه كابحا جماح عواطفه ولهوه ، فهو يريد أن يتشبث بكل القيم حضاريها وبدويها في آن واحد، وهو ما لا يتأتى له أو لغيره إلا مصحوبا بصراع نفسي عنيف، أنقذ عمر نفسه – أحيانا – بأسلوبه الغزلي المتجدد من واقع مغامراته في علاقته بالمرأة .

ولم يأنف عمر من تسليط الأضواء الفنية على عالم المرأة طيلة حياته، فولج إلى أغوارها، محاولا أن يكتشف أسرارها، ويتبين أشد خصائصها غموضا، وكأنه بدا مغمرما بهذا الاستقصاء النفسى الذى دفعه – على المستوى الفنى – إلى القصة والحوار. ولذلك لا نكاد نتعرف على شخصيته الفنية في أى من قصائده إلا من خلال حواره مع المرأة، حتى لتصبح علاقته بها هي المفتاح الحقيقي لجوانب شخصيته الاجتماعية، ولعل هذا كان وراء إكثاره من العبارات النسائية والتصورات التي تعيشها فتاة عصره، واللغة التي تتعامل من خلالها مع الرجل في عالم الغزل بصفة خاصة.

وعلى عادة الشعراء العرب في مواقف الغزل المختلفة سواء من تخصص منهم فيه، أو من اتخذ منه وسيلة للانتقال إلى موضوعه، نجد عند عمر رمزية الأسماء التي تحل مشكلة هذا الكم الضخم الذي تراكم منها في قصائده الكثيرة، فالمرأة عنده هي الأنثى التي قد تتوارى تحت هذا الاسم أو ذاك، ومن هنا يصبح البحث عن حقائق الأسماء غير ذي جدوى في موقف عمر، أو عند غيره من الشعراء الغزلين على منهجه. إذ ربما كانت الرمزية صورة من صور التقية عند بعض الشعراء خشية التشبيب المعان، حين ينسب إلى صاحبته باسمها مباشرة ، وربما أصبح تقليدا فنيا من تقاليد القصيدة العربية، حيث يتعامل الشاعر مع كم من الأسماء دون أن يعني هذا

صدق دلالاتها على مسمياتها، بل قد ترمز إلى شخصية واحدة، أو أكثر من شخصية، كما هو معروف من تعدد محبوبات عمر، ولكنها لا تنتهى - بالضرورة - إلى كل ما يذكره عنها، ولذلك لا نستطيع أن نتخذ من تلك الأسماء - من حيث التعدد - سمة خاصة بغزل عمر أو شعراء مدرسته، بقدر ما يمكن اعتبارها ظاهرة مشتركة التقى حولها كثير من الشعراء من ذوى الاتجاهات المختلفة على سبيل التقية أحيانا، وفى معظم الأحيان على سبيل التقليد.

ويبقى الموقف الخاص فى غزل عمر دقيق الصلة بحياته، كاشفا دقة صلته بتلمذته الفنية على امرئ القيس، إذ استطاع أنى كسب منه خبرات غزلية بدت فى قصائده التى تكشف فيها أيضا مقاييس الجمال التى حذا حذوه فيها، حتى لا يكاد يخفى تأثره به على نحو قوله:

قليلة إزعساج الحسديث يروعسها

تعمالِي الضُّحي لم تنتطق عن تفسضل

نؤوم الضحى ممكورة الخَلْق غدادة

هضيم الحسا حسانة المتجمل

فأمست أحدايث الفواد وهمه

وإن كانمنها قد غدا لم ينول(١)

أو قوله:

مسهسفسه خراء صفر وشاحها

وفى المرط منها أهيلً مستسراكم

بعيدة مسهوى القسرط إما لنوفل

أبوها وإمساعين شمسمس وهاشم(٢)

وقوله :

مستلة صفراء مهضومة الحشا

⁽۱) دیوان عمر ۱۷۱ . (۲) نفسه ۱۸۲.

⁽۲) نفسه ۸۷.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)

وقوله:

لم يخط سهمكُ إِذ رميت مقاتلي وتطيش عنك إِذا رميتُكِ أسَهُمى(١)

وقوله:

فإن نشرت على عهد ذوالبها

أبصرت منه فسيت المسك ينتسر (٢)

فهل أخذ لوحاته إلا من امرئ القيس هذا الأخذ الواضح من (نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل) «هضيم الكشح ريا المخلخل» «مهفهفة بيضاء غير مفاضة» «ترائبها مصقولة كالسنجنجل» «مبتلة حوراء» «غذاها نمير الماء» «وما ذرفت عيناك إلا لتضربى بسهميك ... إلخ» .

وعلى هذا النحو شغل العصر كله بحركة إحياء تراثى متميز ، وتبنى عمر إحياء غزل امرئ القيس بهذه الصراحة وذلك الوضوح ، مما يفسر لنا كثيرا من طبائع تجاربه وسياقات مغامراته .

⁽٤) نفسه ۱۹۱ .

⁽ه) نفسه ۱۹۳ .

العرجى وعموم الظاهرة

والعرجى هو عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان حفيد عثمان رضى الله عنه، برز واحدا من شباب الحجاز المترفين فى البيئة المكية فى عصر بنى أمية، ولقب بالعرجى لضيعة له قرب الطائف تسمى العرج، عاش على طريقة معظم شباب عصره، محروما من المشاركة السياسية ، فكان رد الفعل عنده صورة من الاندفاع المتطرف إلى حياة اللهو والترف ، صار من كبار شعراء الغزل الحضارى، وعرف بتلمذته الصريحة على عمر بن أبى ربيعة، وإن كان قد فاق أستاذه من خلال فروسية حقيقة رصدتها له الروايات والأخبار ، فلم يقف عند حد تخيلها كما صنع عمر، ولم يقصرها على السعى فى مغامرة غزلية كما قصرها عمر ، ولكنه ضرب فيها بسهم وافر حتى عد واحدا من الفرسان من ذوى المشاركة الإيجابية فى بعض الحروب .

لم تنقطع صلة العرجى – إذن – بسياسة العصر انقطاعا نهائيا، ولكنه أبعد عنها، ومع ذلك يسجل له التاريخ بعض مشاركاته حين جهز سليمان بن عبد الملك بعد أن بويع بالخلافة سنة ٩٨ هـ، جهز أخاه مسلمة بجند لفتح القسطنطينية اشترك فيها العرجى، وأبلى بلاء حسنا وقتئذ . وفى خلافة هشام بن عبد الملك كانت له أطماع سياسية ، حتى حانت وفاته دون تحقيق شىء منها فى عصره.

عاشر العرجى واقعا اجتماعيا شارك فيه شباب الحجاز ترفهم ولهوهم، متمعا بالرخاد الاقتصادى بكل صوره التى استحدثتها الدولة الأموية ونشرتها عمداً ، حتى لا يطالب أبناء قريش وأبناء الصحابة بالخلافة، ومع الرواج الاقتصادى رأينام وجة اللهو والترف وانتشار الجوارى ودور الغناء عوامل تلعب دورا خطيرا فى توجيه الشباب إلى تيار اللهو الذى اشتد تدفّعهم إليه، واستسلامهم له بلا حساب.

وبذا تكاتفت الظروف لتدفع بالعرجى إلى نفس الاتجاه الذى سارت فيه حياة عمر، فتشابه الشاعران فى الاستعداد النفسى، وتشابه لديهما طبيعة تكوين الشخصية فى كثير من ملامحها، وإن كانت شخصية العرجى قد اختلفت فى بعض جوانبها عن عمر، إذ كان أكثر منه خشونة، وأشد عنفا ، ربما لأنه لم يحط بعاطفة الأمومة فى طفولته بصورة التدليل التى أحيط بها عمر، مما قربه إلى عالم المرأة وواقعها النفسى، ولكن الشاعرين اتفقا حول التعريج على دور الغناء، والإكثار من النظم الغزلى، مما ضمهما فى نسيج مدرسة واحدة، ذلك أن الغزل يعد الموضوع الأول الذى شغل العرجى أيضا، فكان فنه جزءا مكملا للوحة الغزل الحجازى فى العصر الأموى، وهى لوحة حرص فيها على تأكيد النهج العمرى فى الجمع بين ملامح الحس الجسدى والمعنوى فى عالم المرأة، وكانت فناته من نفس الطبقة التى اعتز بها عمر من

النبيلات والحرائر القرشيات، مما حدد نقاط الالتقاء بينهما حول كثير من مقاييس الجمال في المرأة المتحضرة .

وقد أدار العرجى فنه – على سبيل التخصص – حول علاقته بالمرأة، وعرض مقاييس جمالها ، وذكر الوشاة والرقباء، والأعداء، كما بدا شديد التفجع من الشيب فأكثر منعرض ذكريات الشباب ولم يخلُ شعره من صور الظعينة، ومشهد الارتحال، كما صنع عمر في رائيته الكبرى.

وكأن عمر قد أسس الفن القصصى في القصيدة الغزلية ليفيد منه العرجي وغيره من أعضاء مدرسته وتلاميذه فيها، فكان قاصا مثله ، يصور المغامرات ويسجل الوقائع الغزلية في أسلوب قصصى خفيف ، يستوحى فيه كثيرا من عناصر القص من عرض ووصف وحوار وحركة وأحداث ومشاهد وأبطال .

وكما رأينا عند عمر من إعمال خياله في مشاهد الغزل، وخاصة في عالم المغامرة، نجد العرجي يطرح نفس الرؤية، وبنفس أساليب المعالجة تقريبا، مما يحيل المواقف إلى ظاهرة تنطلق من عرض تاريخي لطابع التفكير، وتعكس طبيعة تشابه الملكات لدى شعراء الغزل الحضاري في العصر، مما ترك لنا رصيدا يكشف موقف المرأة الحجازية في أدبها، وعاداتها، فيبدو متأثرا به، ومؤثرا من خلاله من منظور مادة تصويره وطبيعته:

يا دار عـــاتكة التى بالأزْهر

يا ليت أن لقاء عم لم يُقدد بفناء بيتك إن مسشعب حساضر المستعب عباضر

فى سسامسر عطر وليل مُسقْسمسر

مستشعرين ملاحفا وهروبه

بالزعفران صياغها والعصفر

فستسلازما عند الفسراق صبابة

أخل الغريم بفضل نوب المعسر

ولم ينته العرجى عند التصريح بغزله الحسى، حتى إذا وضعه محمد بن هشام في السجن ضج بالشكوى، فأنشد أبياته المشهور:

أضاعوني وأي فستى أضاعوا

ليسوم كسريهسة وسداد ثَغْسرِ وصبير عند مُسعْستسرك المنايا

وقد شرعت زسنتكها لنحرى

فيسالله مظلمستى وصسدرى

كانى لم أكن فيهم وسيطا

ولم تك نسبستى من آل عُسمسرو

وبذا التقى العرجى وعمر على طريق الغزل، وإنكان السجن قد أرهق العرجى، ولكنه لم يشأ أن يترك في مدرسة عمر اتجاها إلا سلكه، وترك فيه قولا له ، حتى بدا عذرى الهوى ، على نحو ما صنع عمر أيضا :

عسوجي على فسسلمي جسبر

فسيم الصدود وأنتم سفر أسف من المسانلة من المسانلة من المناب المنا

ســــا نلتــــفى إلا تلاث منى حــــة النَّفـــر حـــة يفـــرق بيننا النَّفــر

الحسولُ ثم الحسول يجسمعنا

ما الدُّهر إلا الحسولُ والشهرُ

بل يعمق الصورة حين يشكو آلام تجربته:

أقسول لصاحسبي ومسثل مسابي

شكاة المرء ذُو الوجادة

ثم يكتمل ثلاثى هذا الغزل الصريح فى الحجاز بالأحوص الذى نظم كثيرا فى الغزل على النهج العمرى أيضا، وإن كان قد اختلف عن عمر والعرجى فى كثرة فتياته من طبقات الجوارى والإماء وكأنه تخلى عن شرط الاختيار الأرستقراطى للمرأة عند عمر والعرجى، بالإضافة إلى ما قام به من نظم فى المدح أيضا، إذ مدح الوليد بن عبد الملك، وعبد العزيز بن مروان، ويزيد بن عبد الملك، متجاوزاً بذلك أيضا حدود دائرة التخصص الدقيق التى حرص عليها كل من عمر والعرجى.

الميمية وصراع الغزل لدى العرجى

(١) حـورٌ بعـشْنَ رسـولا في مُـلاَطَفَةِ

ثَقْ فَ الرَّهِمُ النَّاسِ اءةَ الوَّهِمُ

(٢) إلى أن أتتنا هَدْأ ليل إذ اغسفلت

أحراسُنا: وافتضحنا إنْ هُمُ عَلِمُوا

(٣) فجئت أمشى على هول أجَشَمُه

تجـــشُم المرءِ هولاً في الهـــوَى كــرمُ

(٤) إذا تخــوًفْتُ من شيءٍ أقـولُ له

قد جفّ - فامض- بشيء قدك القَلَمُ

(٥) أمشى كما حُركت ربع يَمانيَةُ

غُـه من البَان رَطبُ طله الدِّيم

(٦) في حُلَّةٍ من ضرار السُّوس مسسربه

تعسف و بهُدُابها ما أثَّرتُ قَدمُ

(٧) وهُنَّ في مــجلس خــال وليس به

عينٌ عليه فَ أخسشها ولا نَدَمُ

(٨) حتى جلست إزاء الساب مُكْتَسما

وطالب الحساج تحت الليل مُكْتَستم

(٩) أَبِدْيَنْ لِي أَعْيُنا نُجُلا كِما نَظَرتُ

أَدْمٌ هجَانٌ أَتَاها مُصَعَبٌ قَطمُ

(١٠) قَالَتْ كُلاَبَةُ : مَنْ هَذَا؟ فَقَلتُ لها

أنًا الذى أنت من أعدانه زَعَدمُ وا

(٦) هدايها : طرقها ،

(١١) أنا امرؤ جد بي حُبُّ فأحْرَضني

حستى بليتُ وحستى شُفنى السَّقَمُ

(۱۲) لا تكليني إلى قسوم لو اتهسمسوا

من بُغْضنا أطعَمُوا لَحمْي إذن طَعمُوا

(١٣) وأنْعمى نعمة تُجْزى بأحْسنها

فطالما مسسنى من أهلك النّعم

(١٤) هذى يَمينى رهن بالوفاء لكُمْ

. فسارضي بهسا ولأنف الكاشح الرغَمُ

(١٥) قالَتْ رضيتُ ولكن جنتَ في قُمَر

هلاً تلبُّ ثُت حستى تدخلَ الظُّلُمُ؟

(١٦) فبت أسقى بأكواس أعَلُ بها

من بارد طَابَ منها الطُّعْمُ والنُّسَمُ

(١٧) حتى بدا ساطعٌ للفَجْر تحسَبُهُ

سنا حـــريق بلَيْل حينَ يَضْطَرِمُ

(١٨) كغُرَّة الفَرس المنسوب قَدْ حُسرَتْ

عنه الجـــلال تلالاً وهو يَلْتَـــحمُ

(١٩) ودَّعْتُ بِهِن ولا شيءً يراجعني

إلا البناء وإلا الأعسينُ السُعِمَ

(۲۰) إذ أَرَدْنَ كـالامي عنده اعـتـرضت

من دونه عَـــبــراتٌ فـــانْثَني الظّلَمُ

(٢١) تكاد إذْ رُمْنَ نَهْضاً للقيام معى

أعــجـازُهن من الأنصاف تَنْقَـسمُ

⁽١١) أحرضني: أسقمني وجعلني أقترب من الهلاك.

⁽١٨) حسرت : أزيلت . الجلال ج جل وهو ما يغطي الدابة لصونها. تلالا: تلألا .

(1)

وتسير اللوحة الغزلية عند العرجى أيضا على النهج العمرى حتى في طريقه عرض المغامرة التي يصورها،إذ يبدو فيها فارسا كما كان عمر وفهو على هول يجشمه ولا يكاد يخشى شيئا لإيمانه بأنه ما يصيبه لابدوأن يكون مقدراً له، ويرسم مشهد الحراس لفتاته، وكيف ينتظر منهم إغفاءة تسمح له بالاقتراب منها، ثم يصور حركته إليها – أيضا – على طريقة عمر الذي أقبل ومشية الحباب، وكأن العرجي يأبي هو الآخر إلا أن يصور مشيه كما حركت ريح يمانية غصناً من البان....، حتى إذا عرض لعالم المرأة رآه من المنظور الجماعي الذي تميز به غزله، فصور مجلس الفتيات لا فتاة واحدة، وكأنه لا يرضى إلا بهذا المنتدى النسائى.

واستمرار في معالجته القصصية يلجأ العرجي إلى الصيغة الحوارية التي برزت كثيرا عند عمر، فعرض ما قالته، وما قاله، وما أجابته إليه، مما أورده في الأبيات (١٠ – ١٥)، كما حدد المواقف زمنيا بفترة ما زال فيها القمر مضيئا ، وما زالت صاحبته تنصحه، أن يأتي إليها في الظلام مكررا بذلك التحديد الزمني الذي ورد عند عمر ،وغاب قُميْر ...، ونصيحة صاحبته التي يسجلها قرب نهاية قصيدته «فامنح طرف عينيك غيرنا ...، ، ولم ينس العرجي ما عرضه عمر من طبيعة زيه الذي يرتديه على صهوة جواده ، من «الرداء المحبر» إذ يصور العرجي – زيّه – أيضا –

فى حلة من ضراز السُّوس مسشربه تعسفو بهُداً بها ما أثَّرت قسدم

ولا تكتمل التجربة القصصية عنده – أى العرجى – حتى يبدو عذرى الهوى في جانب منها أيضا، ففى مقابل ما رسمه عمر من نحافته وهزاله بسبب الوجد ،قليل على ظهر المطية ظله، ... يصرح العرجى بما أصابه فى بيت كامل أيضا:

أنا امـــرؤ بي حب فـــأحــرضي

حستى بليت ، وحستى شفنى السُّقم

ففى كل جزئيات الصورة يأخذ الشاعر من أستاذه بلا حرج، ويعرض تجربة هى أشبه ما تكون بتجربته فى معظم تفاصيلها ، وما يتعلق منها بالمغامرة – كما رأينا – حتى فى رصد العداء الذى يحمله له أهل فتاته :

لا تكليني إلى قــوم لهــو اتهــمــوا

من بغيضنا أطعموا لحمى إذن طعموا

إلى ما تنتهى به تلك المغامرة منمتعة غزلية، يعرضها أيضا امتداد البعد الزمنى حتى لحظة الوداع التى ترتبط – زمنيا – بطلوع الفجر عنده، وبيقظة الرعيان ومنادى الحى عند عمر.

وكأن العرجى أخذ خلاصة صور الرائية الكبرى ليعرضها موجزة على هذا النحو في قصيدته ، وليظل الفرق بينهما وادرا في عدم عمده إلى الصورة البدوية أو استغراقه في لوحة الناقة ، أو توقفه عند المدخل التفصيلي في الحوار الذاتي الذي استهلك من قصيدة عمر عددا من الأبيات ، فانقض العرجي – سريعا – على لب القصة الغزلية ، وعرضها بطريقته الخاصة ، وإن كانت بدت صورة مشوهة – إلى حد ما – من مغامرة عمر في كثير من عناصرها .

(Y)

ويقف العرجى عند تقويم مقاييس الجمال فى القصيدة ، فإذا هو لم يزل يدور فى فلك أستاذه ، بل يعجز عن الخلاص من أسره ، فيردد ما ردده حولها، ومنذ المطلق يشغله جمال العيون من (الحور) ، ليردد بعد ذلك فى (الأعين النجل) ، وطبيعة النظرة المؤثرة التى تبدو أشبه ما تكون «بنظرة الجؤذر» عند عمر، حين استعارها لتأثير صاحبته فيه، وحنينها إليه.

ثم كانت تلك الملاطفة التى يستهل بها العرجى حديث الغزل كصورة حضارية، تعكس خفة الروح الغزلية، وإن كان قد قصد إلى أن يعرض نفسه معشوقا من قبل المرأة كما صنع عمر، ولكنه لم ينجح بنفس الدرجة ، فسرعان ما اتجهت به الصورة إلى طابعها التقليدى، حيث راح يقدم لصاحبته فروض الولاء والطاعة لعلها ترضى عنه:

وأنعمى نعمة تجرى بأحسنها فطالما مسسنى من أهلك النعم هذى يميني رهن بالوفساء لكم فسارضي بهسا ولأنف الكاشح الرغم

وإن كانت استجابتها تسجل موقفا حضاريا ، على عكس منطق الهجر والقطيعة الذي يكشو منه دائما الشاعر التقليدي :

قالت: رضيت ولكن جنت في قسر هلا تلبستت حستى تدخل الظلمُ

وبذلك بدا العرجى حضارى الصورة ، واستمرت الخيوط المميزة له – نسبيا – عن عمر ، حيث عجز عن التقمص الكامل لشخصه ، وإن كان قد وضع أمام عينيه صورة من فنه يقتدى به ، فما زالت صورة عمر المعشوق ترتبط به – أى بعمر وحده دون مدرسته ، ربما لأن أحدا منهم لم يعش نفس الظروف الاجتماعية في حدود أسرته منذ صغره ، وربما لسيطرة نزعة «الاستعلاء» على عمر دونهم في كثير من مادة فنه الغزلي .

(T)

وعلى مستوى المعالجة الفنية بدت قصيدة العرجي قادرة على أن تعكس حضارة العصر، وتحكى طبيعة الموضوع الغزلي من خلال تلك اللغة السهلة الواضحة التي اعتمد عليها، فتجنب التعقيد والغموض في أداء اللفظ، كما انتحى جانبا عن الإغراق في التصوير باستثناء ما أثرى به القصيدة من بعض الصور الاستعارية، فهو يمشى إلى صاحبته ،على هول يجشمه، ،تجشم المرء هولا في الهوى كرم، ، وقد «أرخصه الحب وشفه السقم» وساطع الفجر عنده «نا حريق بليل يضطرم» ، ومن خلال بعض اللوحات التشبيهية أيضا، فهو يمشى إليها كما ، جركت ريح يمانية غصناً من البان ...، والفتيات ينظرن إليه مكما نظرت أدم هجان أتاها مصعب قطم، وإذا مجئ الفجر يبدو «كغرة الفرس المنسوب ...، وهي تزيد - في جملتها - من عمق الدلالة إلى ما يرمى إليه الشاعر من القصيدة ، وتصوير ظرف المغامرة ، وطبيعتها، وما أعجب به منها، مما يتعلق بحركته الهادئة مكتتما ...، كما كنى عما يتمناه من قهر وذل للرقيب أو الواشى «ولأنف الكاشح الرغم» ، وكلها تخدم المواقف السردية التي انتشرت بعد ذلك في أبيات القصيدة كلها. ولا يخفى - أيضا - انتشار الحس المضارى لدى العرجي في مطلع القصيدة بصفة خاصة ، فهو يتخلى عن الافتتاح بالتصريع ، كما ينأى عن المطلع التقليدي ليبدأ المغامرة ، بعد رسالة أرسلتهاإليه، فكانت هي الدافع لأن يخرج مغامرا، وموقف الرسالة حضاري من ناحية ، ويزداد حضارية حين يجعلها من قبل فتياته ، وهن يطلبن منه زيارتهن بعيدا عن أعين الحراس وإلا افتتح أمرهن من ناحية أخرى .

فالصورة في مجملها تعرض طابع التحرُّر الذي ساد العلاقات الاجتماعية بين عالم الرجل وعالم المرأة في عصر بني أمية، وقد اجتمعت كل الظروف الحضارية في أشكالها الاقتصادية، والاجتماعية، والحضارية، لتنتهى بالشباب إلى ذلك التحرر الذي قادهم إلى تصوير سعى المرأة خلفهم على نحو ما رصده عمر، وما حاوله العرجي من تقليده في هذه القصيدة، وما تشابه بينهما من أشكال الصراع على المستوى الغزلي بين الحضارية والعذرية من ناحية، وعلى المستوى الفنى بين الموروث والجديد من ناحية أخرى.

777777777

الفصل الثاني المدرســـة البدويـــة جميل بن معمر

- (أ) الدالية والصراع الداخلي .
- (ب) الرائية وصراع العذري والحضاري .
- (ج) الدالية وانحسار الأنا في صراع القدر .
 - (د) اليائية والأمل في الخلاص
- من مدرسة جميل: كثير الخزاعي وتعميم الظاهرة .

(۱) تيار الغزل البدوي جميل بن معمر العذرى

وشاعر هذا التيار هو جميل بن عبد الله بن معمر بن الحارث ... شاعر مقدم جامع للشعر والرواية، وكان راوية هدبة بن خشرم، وكان هدبة شاعراً وراوية للحطيئة، ومعروف أن الحطيئة كان شاعرا وراوية لزهير، وابنه كعب ، ولذلك سلسلت بعض الأخبار موقع جميل من فن الشعر بأنه آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثير وكان رواية جميل ، وجميل راوية هدبة ، وهدبة راوية الحطيئة والحطيئة راوية زهير(۱).

نشأ جميل في منازل عذرة بوادي القرى ، وكثر نزوله إلى المدينة ومكة ، ويروى أنه التقى بعمر بن أبي ربيعة، وكانا يتناشدان الشعر، على الختلاف التيارين اللذين تزعماهما .

وعرف جميل بتعلقه ببثينة بنت حباً بن ثعلبة ، حتى قرن بها اسمه ، ويلتقى مع نسب جميل فى حى من ربيعة . وكان كثير راويته يقدمه على نفسه ، ويتخذه إماما فإذا سئل عنه قال : هل علم الله عز وجل ما تسمعون إلا منه ، وعرفت مكانته فى الشعر كما أقرها كثير من جمهور عصره ، إذ يروى أنه مر على جماعة بشعب سلع فاستنشدوه من شعرهم ، فأنشدهم فمدحوه ، فكان مقدما فى شعره عامة ، وفى نسيبه بصفة خاصة ، إذا تذكرنا ما أذيع عنه من كثرة الصبابة ، وصدق العشق والهوى .

ويعود عشق جميل لبشينة إلى يوم أقبل بإبله ، حتى أوردها واديا يقال له «بغيض» ، فاضطجع ، وأرسل إبله مصعدة ، وأهل بثينة بذنب الوادى ، فأقبلت بثينة وجارة لها واردتين الماء ، فمرّتا على فصالله بروك ، فأصابتهن بثينة بشر وأذى ونفرتهن ، وهى إذا ذاك جويرية صغيرة ، فسبها جميل ، فافترت عليه ، فملح إليه سبابها ، فأنشد فى ذلك الموقف :

وأول مسسا قسساد المودة بينننا بوادى بغسيض يا بُشين سبسباب

⁽١) تراجع الترجمة والأخبار في الزَّاني ١٠/٨ وما بعدها .

وقلتُ لهاقسولاً فسجساءَت بمثله لكن مستواب عنه المثينَ مَسسواب منه المثل المثل المثل المثلث المتينَ مَسسواب

وتتعدد الروايات، وتتضخم الصور، وتتعقد المواقف، وتزداد الأخبار بعد هذا حول علاقتها به ، ولعل من أكثرها طرافة ودلالة على الصعوبات التي تصادف المحبين في بيئته ما يروى عما حدث منها حين واعدته ، فمنعها أهلها، وقرعته نساء الحي فنظم في ذلك شعرا

ومن ذلك أيضا ما قيل من أن بثينة عابته لشعر قاله فيها، وكيف كثر حوار الوشاة حول علاقته بها، فسعت أمة لبثينة بها إلى أبيها وأخيها فتجسسا، فرأياه جالسا يحدثها، ويشكو إليها بثّة ، ثم قال لها: يا بثينة أرأيت ودى وإياك وشغفى بك ألا تجزينيه؟ قالت: بماذا ؟ قال: بما يكون بين المتحابين. فقالت له: أهذا تبغى ؟ والله لقد كنت عندى بعيدا عنه، ولئن عاودت تعريضا بريبة لا رأيت وجهى أبدا، فضحك وقال: والله ما قلت هذا إلا لأعلم ما عندك فيه، ولو علمت أنك تجيبينى إليه لعلمت أنك تجيبين غيرى، ولو رأيت منك مساعدة عليه لضربتك بسيفى هذا ما استمسك فى يدى ، ولو أطاعتنى نفسى لهجرتك إلى الأد ، أو ما سمعت قولى:

وإنى لأرْضَى من بنسسينة بالذى لو ابصنسره الواشى لقسرت بلابِله بلا وبأن لا أسستطيع وبالمنى وبالأمل المرجسو قسد خساب أمِله وبالنظرة العسجلى وبالجسول تنقسضى

أواخمسره لا نَالتمسقى وأوائله

فقال أبوها لأخيها: قم بنا فما ينبغى لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من لقائها، فانصرفا ، وتركاهما .

صحيح أن الرواية تبدو غير مقنعة بكل تفاصيلها - بالطبع - فهى تتنافى مع سلوك البدو حول حصانة فتياتهم، وتجنبهنشباب القبيلة، فكيف يتركها أبوها وأخوها بتلك البساطة مهما سمعا من كلامه أو كلامها؟، وما هى مشكلة جميل التى تضخمت بعد ذلك من خلال حبه لها؟ ولكن يبدو أن الرواية تستهدف - أول ما تستهدف - إظهار الطابع الروحى المتسامى لدى كل من الشاعر ومحبوبته، بعيدا عن غرائز

الجسد ، أو محسوسات المواقف الغزلية ، ولا تكاد تتجاوز تلك الدلالة ، حتى وإن كانا غلامين في سن مبكرة من عمر المحبين .

واستمر عشق جميل لبثينة وهو غلام، حتى إذا شب عن الطوق ، وشب معه حبه خطبها ، فمنع منها ، فكان يقول فيها الأشعار حتى اشتهر وطرد ، فكان يأتيها سرا، ثم تزوجت فكان يزورها في بيت زوجها خفية ، إلى أن انكشف أمر زيارته فشكوه إلى الوالى على وادى القرى، فتقدم إليه أمرا ألا يلم ببيتها وأهدر دمه لأهلها ، إن عاود زيارتها ، فاحتبس حينئذ .

وهكذا تتحول ترجمة حياة جميل إلى قصة حب لا تعرف التعدُّد ولا حتى التثنية ، ولذلك تبدو الأخبار حوله كثيرة ومتناثرة ، ولكنها تلتقى – فى مجملها حول محور واحد، أساسه تلك العلاقات العذرية العفوية التى ربطت بين جميل وبثينة، حتى يقال أنه لم يستطع أن ينفس عن نفسه إلا بهجاء قومها، ثم هرب إلى اليمن، وإلى مصر، وإلى المدينة ، ثم رجع بعد عزل عامر إلى الشام، وراح يتحمل الكثير من لوم قومه حين لاموه ، ونصحه أبوه ، فرد عليه ردا أبكاه وأبكى الحاضرين من حوله.

وهكذا بدا جميل منذ بداية عهده بالحياة واحدا من أبناء عذرة التى نزلت وادى القرى، وحققت بدورها شهرة خاصة بانتشار هذا التيار الغزلى الخاص الذى برز عند جميل ونظرائه ، دون أن يرتد هذا إلى طابع البداوة والفقر ، أو جدب الحياة فحسب، إذ كان بعض هؤلاء الشعراء من أثرياء القوم ومنهم جميل نفسه، إذ يروى أنه كان يتشح ييردين ملوكيين من برود الخلافة، فأعطى (معبدا) رسول بثينة بردا، وأعطته بثينة ملاءة مصبوغة بالعصفر، وكانت بثينة حين تُدخل رسول جميل يأتيه بقدح مفضض فيه تمر، وصفحة شامية مفضفضة فيها لبن، وهى روايات قد لا تصدق كل تفاصيلها، ولكنها تظل دالة على ثراء جميل وبثينة على السواء. فلم يكن الجدب دافعهم الوحيد إلى المسلك العذرى ، ولكنه الحرص القبلى الذى ظل محافظا على منطق العقد الاجتماعي للقبيلة منذ الجاهلية، خاصة في احترام ضوابط العلاقة بين شباب القبيلة وفتياتها المحصنات من الحرائر ، في مجتمع أغلق على نفسه الأبواب دون الأجنبيات اللائي حررن مجتمع مكة والمدينة من كثير من القيم والتقاليد، ولذلك بدا المجتمع البدوي قادرا على أن يعيش حالة من ذلك الهوى العذرى من خلال استمرارية تلك البدوي قادرا على أن يعيش حالة من ذلك الهوى العذرى من خلال استمرارية تلك القيم من ناحية ، وتمسكه بأهداب العقيدة الإسلامية التي تنفر من صور التحلل الخلقي من ناحية أخرى .

وعلى هذا النحو ظهر من شعر جميل ما يلقى الضوء على كل هذه العوامل

___ ٢١٨ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)___

مجتمعة، وكيف أثرت في مسيرة الغزل العذري فكان يشف عن الجانب الإسلامي في كثير من صوره:

لقد فسلَت حُسنا على الناس منلما على الف شهر فُسطَّلَت ليلة القدر

عليسها سلام الله من ذى صبابة

وحب مسعني بالوسساوس والفكر

كما راح يسجل الجانب الاجتماعي الذي حكمها بقيمه وتقاليده وأدى بهما إلى تلك الحالة من العذاب في الهوى:

أرى كلِّ معشوقَين غيرى وغيرها

يلَذَّان في الدنيا ويغستسبطان

وأمسسى وتُمسسى في البسلاد كسأنّنا

أسسيران للأعسداء مسرتهنان

أصلى فسأبكى في المسلاة لذكرها

لِى الويلُ مما يكتُبُ المَلككان

ضمِنْتُ لها ألاً أهيمَ بغيرها

وقسد وثِقَتْ مني بغَسيْسر ضَسمسان

ألا يا عبداد الله قدومُ والتسمَعُ وا

حصومة معشوقين يختصمان

وفي كل عام يستحدان مسرة

عستابا وهجرا ثم يعستطفان

يعيشان في الدنيا غريبين أينما

أقسامسا وفي الأعسوام يلتسقسيسان

إذ تنم للوحة عن طابع القيود الاجتماعية التى يعانيها الشاعر وصاحبته ، وهي لا تكشف شيئا بقدر ما تعكس حرمانهما من الغبطة، وإحاطتهما بقيود تجعلهما أسيرين للرقباء والوشاة، وهو يبكى العلاقة على المستوى الفردى أيضا بينهما ، إذ لا يجد فيها

سوى مظاهر الهجر والقطيعة ، وصور الخصومة والعتاب ، ومشاهد نادرة من اللقاءات المتباعدة على مدار الأعوام. فالأبيات – إذن – تحكى شخص جميل وصاحبته ، قبيلته جميعا من منظور تلك الضغوط الاجتماعية ومن واقع البداوة وصراعات فتيانها المتشابهة .

وهكذا يبدو جميل – على المستوى الغزلى – امتداداً لمدرسة المتيمين التى عرف بعض شعرائها فى الجاهلية (۱) ، وقد ارتفعوا بغزلهم عن شوائب الحس المادى ، وعالم الغزل الصريح على نحو ما ترد عند عنترة بن شداد من غزل فى عبلة ، وغيره كثيرون ممن رفضوا تعدد المحبوبات فى الغزل ، وراحوا يترنمون بأصواتهم الشجية عبر قيثارة حب واحدة ، لا يكادون يغادرونها إلا عند الموت ، وجاء دور جميل ليجدد فى ذلك التيار ولينميه ويرعاه من خلال عواطفه ، وليضيف إليه مما استلهمه من الروح الإسلامية التى استوعبها من عقيدته فأفاد منها فى صقل عواطفه ، وما أضفاه عليها من طابع السمو والارتقاء عن عالم المحسوسات الغزلية . وقد ظل على المستوى الفنى – كما رأينا – شاعراً وراوية من رواة امتداد مدرسة الصنعة الجاهلية التى يردها النقاد إلى زهير وأوس بن حجر منذ العصر الأول .

وعلى مستوى حركته من خلال التجربة رأينا تعدد الروايات من حوله ، خاصة منها ما شغل برحيله وتنقله ، بسبب من حب بثينة ، حتى قيل أنه نزل مصر فى ولاية عبد العزيز بن مروان ، وثوى فيها ثواء غير ذى قفول على حد تصويره:

صدع النعى وما كنى بجميل

وثوى بمصر ثواء غيير قفول

وكما رأينا في طابع نشأته الأرستقراطية فهو لم يشغل – أي بالنشأة – بقدر ما اختار لنفسه مسلكا آخر في الحياة بسبب غزله الخاص ، حتى انتهى به الأمر إلى الطرد من وطنه ، والفرار إلى اليمن أو مصر، وظل مطاردا في حياته مرة من قبل الوالى ، وثانية من قبل أهل بثينة ، وثالثة من قبل أهله هو ، مما زاد من حجم إحساسه بالضياع والحرمان في عالمه الذي ضاقت عليه فيه السبل ليعانى المزيد من مرارة النجربة .

وأدار جميل حواره الفنى حول عالم المرأة ، وخصصه بالإكثار من صوره لبثينة، حتى زاد الرواة في أخباره من باب الترفيه والتسلية ما حُولها إلى قصة شعبية،

⁽١) تراجع تفاصيل هذا الرأي في كتاب «الحب المثالي عند العرب» للدكتور يوسف خليف .

تشبع أذواق الجمهور ، وترضى رغباته . والمهم أن جميلا وظف جلَّ شعره فى خدمة تلك القصة التى شاركته بثينة بطولتها ، حتى اقترن اسمه باسمها فى التعريف به فقيل بجميل بثينة ، أكثر مما قيل جميل بن معمر وأصبح واحدا من كبار شعراء الغزل العذرى الذين انخرطوا فى هذا التيار، فعرفوا بصاحباتهم مثل كثير عزة ، وقيس لبنى وقيس ليلى .

وإذا كان الغزل هو الموضوع الأساسي في شعر جميل ، فقد أحاطه ببعض الموضوعات الأخرى التي ظلت على الهامش بالقياس إليه، فقد ركز على طاقاته الفنية حول اللوحة الغزلية في جانبها العذري الذي فرضه على كثير من الصور حتى الموروث منها – فراح يبكي أطلالها، ويتذكر وقوفه منها في مشهد الوداع ، وقد أحزنه رحيلها، أو رحيله عنها، وعلى هذا النحو تكررت معالجاته الفنية لآلام الهوى، لحظة الفراق وتجربة الهجر ، ومعاناة البعد واللوم والعذل ، ومنطق البخل ، وصور الصدود ، وروح السخط على الوشاة والضيق بالرقباء، وغير ذلك من مقومات الغزل البدوي . على أن جميلا لم يوصد دون فنه أبواب التأثر بشعراء عصره، بل راح يفيد ويستفيد ، ويترك علامات واضحة لدى غيره من الشعراء، ويأخذ حتى من شعراء التيار الحضاري بعض الملامح والصور ، مما قد تكشفه الدراسة التحليلية لبعض من قصائده الغزلية في هذه الاتجاهات المتنوعة التي تعكس – أول ما تعكس – ضروبا من صراعاته التي تنوعت حقولها بين الصراع الداخلي ، إلى صراع العذري والحضاري، إلى انحسار الأنا في صراعها العذري ، إلى السعى المتجدد وراء لحظة خلاص الذات من صراعاتها العميقة إلى امتداد النماذج الصراعية عبر غير جميل من تلاميذ مدرسته ، حتى مثلت اتجاها متميزا لدى الشعراء العذريين في عصر بنى أمية.

(أ) الدالية والصراع الداخلي

(١) ألا لَيْتَ أيامَ الصَّفِياء جيديدُ

ودهرا تولى يا بُئَ ـــيْنَ يَعُـــودُ

(٢) فَنْغنى كسمسا كُنا نكون وانتُم

صديق وإذا مسا تبسندُلينَ زَهيسد

(٣) وما أنس م الأشياء لا أنسى قولها

وقد قربت نضوى : أمصر تريد؟

(٤) ولا قولَها لولا العيونُ التي تَرى

أتيستك فساعسذرني فسدتنك جسدود

(٥) خليليّ ما أخفى من الوَجْد ظاهر

ودمعى بما أخمفي الغَداة شهيد

(٦) ألا قد أرى واللهِ أنْ رُبُّ عَسِسرةً

إذا الدّار شطّت بيننا سيتسريد

(٧) إذا فكَّرَتْ قسالَتْ قَسَد ادْرَكْتُ وُدُّهُ

ومسا ضرنى بُخلى فكيف أجسود

(٨) فلو تُكْشَفُ الأحشاءُ صودف تحتبها

(٩) إذا قلت مسابي يا بشينة قساتلي

من الحب قـــالت: ثابت ويَزِيدُ

(١٠) وإنْ قلتُ رُدِّي بعضَ عَقْلي أعشْ به

مع الناس قسالت: ذاك منك بعسيد

⁽٢) نغنى نقيم ما تبذلين: ما تنيلين من الوصل.

⁽٣) م الأشياء من الأشياء النضو: المهزول من الحيوان (يقصد نافقته)

⁽٤) جديد : الأجداد .

(١١) فلل أنا مردود بما جنت طالباً

ولاحبها فيما يسيد يسيد

(۱۲) جــزتُك الجــوازى يا بثينَ مَــلامَــةٌ

إذاً مسا خليلٌ بان وهو حسمسيد

(١٣) وقلْتُ لها: بيني وبينك فاعْلَمي

من الله مسيسشاقً له وعُسهُ وه

(14) وقد كان حُبيكُمْ طريفًا وتالدا

ومسسا الحب إلا طارف وتكيسد

(١٥) وإنَّ عـروَضُ الوَصْل بيني وبيْنَهـا

وإنْ سَسهً لتْسهُ بالمنى لصَسعُسودُ

(١٦) فأفنيت عَيْشي بانْتظار نَوالها

وأبلَيْتُ ذاك الدهرَ وهوَ جَـــديدُ

(١٧) ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة

بوادى القسرى إنى إذا لسسعسيد

(١٨) وهَلُ أهبطَنُ أرضاً تظلُّ ريَحُها

لها بالثَّنايا القَاساويات وَئيدُ

(١٩) وقد تلتقى الأهواءُ من بَعْد يَأْسَة

وقَده تُطْلَبُ الحاجاتُ وهي بَعيد

(٢٠) وهل أَزْجُرَنْ حرفا عَلاةً شملةً

بخَــرْق تُبَـارِيهـا سَـواهِم سُـود

⁽١٢) الجوازي ج جازية وهي المكافأة.

⁽١٥) العروض: الطريق في عرض الجبل، صعود: مرتفعة،

⁽١٧) وادي القري بالمجاز: شمال المدينة.

⁽١٨) الثناياج ثنية وهي الطريق في الجبل القاويات: الخاليات. وبئيد: صوت شديد.

⁽٢٠) يزجر الناقة: يصيح بها لتسرع. الحرف: الناقة الضامرة أو المهزولة العلاة: الناقة الواسعة تنخرق فيها الرياح. تباريها: تسبقها سواهم جمع ساهم وهي الفرس الضامرة.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) _____ ٢٢٣ ____

(٢١) عَلَى ظَهْر مرهُوبِ كِانٌ نُشوزُهُ

إذا جَــازَ هُلاَك الطريق رُقُــود (٢٢) فمن يُعْطَ في الدنيا قرينا كمثلها

فندلك في عَنْ الحَنْ الحَنْ الحَنْ وَقَ الْحَنْ وَالْحَنْ وَالْحَلْمُ وَالْمُ الْحَنْ وَالْحَنْ وَالْحَنْ وَالْحَنْ وَالْحَنْ وَالْحَنْ وَالْحَالَ وَالْحَالِقُ وَالْحَلْمُ وَالْحَالِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْحَلْمُ وَالْحَلْمُ وَالْمُوالْمُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِمُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلُولُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُلْمُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلِقُ وَالْمُعْلَاقُ وَا

وكلُّ قستسيلِ بينَهُنَّ شَهِسِيدُ وكلُّ قستسيلِ بينَهُنَّ شَهِسِيدُ (٢٥) ومَن كان في حبيًّ بشينةً يَمْتَري

فبرقاء ذي ضال على شهيد في سال على شهيد و النام تعلَم من الم الودع أنّني الم الم الودع أنّني الم وانت صَلُود المناحِكُ ذكِرَاكُم وانت صَلُود (١)

وفى مطلع داليته يواجهنا جميل بذكيات وأمان طيبة يأمل فى استعادتها أو تحقيقها ، ولكنه يرضخ للواقع مكتفيا منه بصور الماضى، فيعرف مشهدا من لقائه معها أيام الصفاء والمودة ، ومن صيغ الإجمال إلى التفصيل ينتقل من بيت المطلع ، ليصور علاقته معها – أيضا – على سبيل التمنى والرجاء ، وإذا هو يرضى من وصلها بقليل مما تجود به ، ثم يصور مشهدا من بداية رحيله إلى مصر ، وينتقى منه ما يخصها ، وقد اقتربت نحو ناقته حائرة ومتسائلة عن وجهته فى سفره . وكأنه بذلك يرمى إلى تجسيد وقع الوداع على نفسيهما معا من ناحية ، ثم يعكس تقاليد القبيلة التى توقعه فى دائرة الخوف من الرقيب من ناحية أخرى ، مع كثرة من المشكلات التى

⁽٢١) مرهوب: طريق مخيف، نشوز: ج نشر وهو المكان المرتفع، رقود: نيام، هلاك الطريق: الذين ضلوه.

⁽٢٢) القرين: الطاحب أو الزوج. رشيد: موفق.

⁽٢٥) يمتري: يشك. البرقاء: الأرض الغليظة ذات حجارة وطين ورمل أو كل شيء فيه سواد وبياض. وبرقاء ذي ضال: إحدى برق بلاد العرب.

⁽٢٦) ذو الدوع: طفلها يعلو عليه الودع وقاية، والودع : محار صغير أبيض. صلود : بخيلة .

تواجه صاحبته في سبيل الوداع ، وشدة حرصها عليه، وإخلاصها له ، وصدق نواياها في علاقتها به ، لولا التقاليد التي حالت بينها وبينه .

وجريا على عادة شعراء الجاهلية في مسألة الرفقة، راح جميل يستعين بمخاطبة صاحبيه ، حتى يسقط ما في نفسه من مشاعر متصارعة، وإن كان يدرك أن ما يكنه في أعماقه ظاهر عليه لا محالة فيقر بعجزه عن إخفائه، إذ بدت دموعه دليلا حسيا عليه، حيث فشل في أن يتحكم فيها، أو أن يخفيها . ثم بدت المزاوجة واضحة منذ المقدمة بين ذلك الحس البدوي الذي يصقله جميل بحسه الإسلامي من خلال صيغة القسم الديني الذي يؤكد من خلاله كثرة أحزانه نتيجة الفراق الذي قدر عليه وعلى بثينة .

ويصدر جميل عن حقيقة ما يحسه على المستوى الوجدانى، فيصور سيطرتها عليه، طالبا منها أن ترد إليه بعضها من عقله ، حتى يعيش به، وهى تبخل عليه بذلك لشدة تعلقها به أيضا على منهجه العذرى ، وحين يعجز عن استرداد عقله، أو أن يستريح قليلا من تباريح هواها لا يستطيع إلا أن يسلم له ، وأن يستسلم لها راضيا بقدره وتعاسته .

ونتيجة الواقع النفسى الممزق ، الذى تغلب عليه الحيرة يتوجّه جميل بلومه وعتابه إلى بثينة ، على ما فى ذلك العتاب من تدليل ومداعبة ، تكشفها تلك الصيغ الدعائية التى جسدت بعضا مما يدور فى أعماقه ؛ خاصة حين يرى الأحبة فى صراعاتهم ومجاهداتهم النفسية لحظة الفراق ، ولكنه لم يعد قادرا على تحمل أعباء الموقف ، مما دفعه إلى التصريح بما يكنه لها من لوم وعتاب ، يذكرها من خلاله بما كان بينهما من عهود ومواثيق ، أشهد الله عليها ، وكأنه يطلب منها مزيدا من الحرص على تلك العهود ، خاصة حين يؤكد ثبات الموقف من جانبه ، مشيراً إلى رفض مبدأ التعدد فى مثل هذه المواقف العذرية العفيفة .

واستمرارا في إخلاصه لها يؤكد جميل حرصه على الوصل مهما بدا اعترى طريقه من مشاق وصعوبات جعلته شائكا وعرا، إلا من خلال وعودها التي قد تسهله أمامه، وتبقى له بصيص أمل في وصلها، ويؤكد لها قمة إخلاصه حين يصور عمره، وكيف قضاه في انتظار لقائها على مر الزمن، وتوالى الأيام وقسوة الليالى.

(Y)

والقصيدة في مجملها تحكى طبيعة الموقف الشعوري لجميل، كما بثه من خلال تلك الدفقة النفسية الصادقة التي رسمها بصق عذرته في كل أبياتها ، وصورها

الجزئية، بما في ذلك ما صوره من آلامه النفسية، وما عرضه من طبائع أمانيه التي لا تلتقى إلا في عالمها وحدها، ومن هنا يبدو ارتباط القصيدة وثيقا بوحدة التجربة النفسية التي يعيشها الشاعر ، مما ينشر بينها توحدا عضويا وموضوعيا يشد أفكارها ، ويضبط معانيها بعيدا عن الفواصل ، أو الجزئيات التي يمكن أن يستمدها من الشكل النمطي للقصيدة العربية الموروثة . ومن هنا وفر جميل للدالية عنصر التخصص بعيدا عن التناقضات ، أو الاضطراب بين اللوحات الفنية التي أصابت القصيدة في غير موضوع الغزل .

ونظل مميزات القصيدة - بهذا الشكل - رهنا بطبيعة الموقف الغزلى فيها، وطبيعة ما صدر عنه من واقع نفسى يتسم بالصدق الاجتماعى والفنى ، حين ترتبط التجارب بوقائع الحياة التى يعيشها صاحبها، فيحاول الاستغراق فى استبطان ذاته، حتى يكشفها، ويصورها على هذا النحو الموضوعى الصريح .

ولعل التخصص الغزلى قد ساعد الشاعر على الفرار من النهج التقليدى للقصيدة الجاهلية المتوارثة، فهو لا يهتم إلا بقضيته الخاصة، والصدور عن قضية المبدع وحده، مما قد يخفف من أعباء التلقى لدى الناقد أو الجمهور، عندئذ يتخذ الشاعر لنفسه ما شاء من الأنماط التى يمكن أن تستوعب تجربته وتصورها، بصرف النظر عن التشبث بالتراث من محاولة التغيير فيه، أو بالإضافة إليه. وعلى أية حال فإن الشاعر عد امتدادا طيبا لمدرسة الصنعة الجاهلية، وقد استطاع تحوير الصنعة بما يتفق مع طابع تجربته الفردية المتميزة.

ومن المعروف – أصلا – أن جميلا واحد من شعراء تلك المدرسة التى عاشت مع صدر الإسلام، وامتدت إلى بنى أمية، ولكنه لم يتعمد الإسراف فى معالم تلك الصنعة على نحو ما سنفصله فى هذه الرؤية ، ولعل أول ما يلفت النظر أن ملامح من حس البداوة ظلت مهيمنة على خياله ، فوجدت لنفسها مكانا فى صوره ، خاصة حين راح يعرض لمشهد الرحيل، ويصور أداته فيه ويحكى مشتقات السفر فى الصحراء .

وتبدو بساطة الخيال ظاهرة تنطق بها كثير من الصور ، خاصة إذا استثنينا الصور البدوية التى أفاد فيها من المعجم القديم، إذ ربما استمد بعضا منها من واقع بيئته البدوية أيضا .

وعلى هذا يظل أسلوبه واضحا سهلا، وتبرز عباراته قريبة الدلالة فى تعلقها بالمحسوس المباشر، وتصويرها لأصداء التجربة العاطفية، كما يعكسها جميل من خلال ذاته، أو من خلال بثينة، مضفيا على تلك السهولة بعض المفردات والتعبيرات ذات

الدلالات الدينية، مما يسجل انعكاس التأثيرات الإسلامية في شعره.

أما عن تفاصيل أدواته التصويرية فتبدأ من تشبيهاته التي يتمنى فيها عودة الماضى ، فنغنى كما كنا نكون، وفي الصورة البدوية يبدو في حاجة خاصة إلى التشبيه لكثرة ما وجده من مشاقات الطريق وأهواله اكأنه نشوزه إذ جاز هلاك الطريق رقود» أو يعرض فيها سعادته بحبها «فمن يعط في الدنيا قرينا كمثلها ...، ويتدرج جميل من الصورة التشبيهية إلى الاستعارية، حيث يكثر من تشخيص المجردات على المستوى الاستعارى، إذ يدور الصراع بينه وبين الوجد، ويصر الوجد على الظهور من خلال الدمع اوالحب يمكن تحت الأحشاء، ولو اكشفت واضحا جليا، وقد اسلب عقله عندها،، ويسألها ملحًا أن «ترد منه بعضا منه» ، وللوصل بينهما «عروض مرتفعة يصعب اجتيازها إلا من خلال الأماني ،وهو يجعل عيشه، قابلا للفناء بانتظار نوالها ، «والدهر» يبلى ويولى، ويعود ، «والصحراء» تشهد على صدق غزله، وهو يضاحك ذكراها، وللحديث عندها ابشاشة، اوالحب اجهاد، اكما يكنى عن بثينة بأم ذى الودع ، وعن شدة وجده بأن يبيت ليلة في وادى القرى، ومع هذا يظل واضحا في صور جميل عدم الإغراق ، أو القصد إلى الغموض، وإن كان قد أكثر منها، فبشكل نسبى لم تزدحم به الأبيات، بل يظل السرد والعفوية أساس المعالجة الشعرية، منخلال سرد يقبل البديع الذي يزينه ، ويزيد من دقة الأداء اللفظي ، فالدهر «يتولى ويعود» من قبيل الطباق، ومثله ما أورده بين «أخفى ، ظاهر، و«البحل والجود، و«طارف وتليد، و«ثابت ويزيد» و«بلي وجديد» ، بل إن الطباق الواحد قد يتكرر ثلاث مرات في القصيدة (حب طارف وتليد) ، «كان حبيكم طريفا وتالدا، و«ما الحب إلا طارف وتليده ومن هذه الصيغ البديعية ما عرضه من كثرة جناساته اللفظية ،وما أنسى لا أنسى، و«وما أخفى وأخفى و بيبين ويبين، و ، جزتك الجوازى، و ، حبيكم وما الحب، و ، جاهد، جهاد، واشهيد شهيد، ، ومع الجناس والطباق تظهر المقابلات المعنوية في الصورة، والتي ربما ساعده الماضي والحاضر على ذكرها ، وفأفنيت عيشي، ، وأبليت الدهر وهو جديد ...، ، «جاهد بغزوة، .. جهادهن أريد .

وقد يلفت النظر عنده أيضا اعتماده على هذا التكرار اللفظى أحيانا فى ألفاظ القوافى ، كما صنع مع لفظة شهيد بمعنى واحد فى ، دمعى شهيد ، صحراء ذى ضال على شهيد، ثم بمعنى مختلف من الاستهشاد فى «كل قتيل بينهن شهيد، جمعا بين التكرار اللفظى والمجانسة .

وكذا كان تكرار لقطة تليد في القافية البثنة حب طارف وتليد، وامال الحب إلا طارف وتليد، : ومثله رد العجز على الصدر في قوله :

وقد كان حبيكم طريفا وتالدا

ومسسا الحب إلا طارف وتليسسد

وتتوزع صيغ الصراع النفسى بعد ذلك بين ماض ينتشر على سبيل تمنى جميل عودته كما كنا ...، دهر تولى، قربت نضوى ، أدركت وده، خليل بان .. سهاته بالمنى .. أفنيت عيشى ، «وبين حاضر يعانى من آلامه، ما أنسى، وما أخفى من الوجد ، لو تكشف الأحشاء ، ردى بعض عقلى أعش ، من يعط .. من يمترى، ألم تعلمى .. «وبين حاضر آخر يكشف عن جوهر أمنياته، ولذلك راح ينحو فيه منحى استفهاميا: «هل أهبطن؟ هلى أبيتن ليلة؟ هل أزجرن حرفا؟ وبين حقائق أخرى يقررها في شكل حكمى ، يزيد من توكيد تجربته وصدقها، ، رب عبرة تزيد مع الفراق «ولا حبها فيما يبيد يبيد» و«وما الحب إلا طارف وتليد، و«قد تاتقى الأهواء من بعد يأسه و«قد تطلب الحاجات وهي بعيد» وقد يربط الحكمة بتصويره الخاص فيعرضها من خلال تقرير يفلسف به رؤيته للأشياء «وأي جهاد غيرهن أريد» و«لكل حديث بينهن بشاشة» وكل قتيل بينهن شهيد ..» .

وهكذا يجيد جميل اختياره للألفاظ الموحية بطبيعة الموقف، ففي الغزل يستخدم منها ما لايرد في حديث البداوة ولوحة الصحراء، فهو يبني الصورة الغزلية من مادة مقوماتها الحقيقية التي يبدو «الحب» محورها فتتكرر اللفظة كثيرا ، وحولها قلة بذلها فيه، وكثرة بخلها، و«عيون الرقباء التي ترى : والدعاء من جانبها له، فدتك جدود «وشدة وجده المصحوب بالدمع، والبخل والجود في الوصل ، والقتل من آلام الهوى، وهو يضاحك ذكراها، وهي صلود. حتى إذا ما خلص للرحلة التي يتمناها بدت مقوماتها جاهلية تماما، فهي مرتبطة بالأرض، والرياح، وأصواتها العاتية ، والطريق المقفرة بين الجبال، ووادى القرى، والناقة التي أهزلها السير بما يصوره من سرعتها ، ومعادوة تصوير الأرض المقفرة الواسعة التي تنخرق فيها الرياح ، والخيول الضامرة التي تسابقها ، والطريق الذي يخشاه كل من يقتحم الصحراء ، والأماكن المرتفعة العالية بما تثيره في النفس من رهبة ، ومشاهد الذين ضلوا الطريق في جوف تلك الصحراء المخيفة . . وغير هذا مما تبدو معه مقومات الصورة مشتقة من الرحلة التي عدت تقليدا عريقا في القصيدة العربية الموروثة، وفيها يكشف الشاعر - على المستوى النفسى - عن الجانب المظلم من واقعه ، وعما سيطر على نفسه من مظاهر الصياع في خضم هذا العالم، حين هجرته بثينة فلم يكد يتبين من واقعه إلا ما يعصف بهذا الحب من ظلمة ، وقفار وجبال ورياح، الأمر الذي يزيد من إحساسه بزحف الحرمان والفقد إلى نفسه في الحياة . لذلك تبدو الوحدة النفسية رابطا أساسيا بين الصور التي قد تبدو لنا - ظاهرا - مفككة ، وهى ليست كذلك، فمن التقرير إلى التصوير يعرض الشاعر أبعاد حبه لبثينة، ومن الحوار إلى السرد إلى التصوير يكشف لذلك الحب أعماقا كثيرة، ومن البادية المخيفة إلى صحراواتها وأجوائها المفزعة يكشف عن ضياعه وحرمانه وأمله في اجتياز حالة الحرمان إلى حالة من الإشباع العاطفي بلقائهما الذي لم يعد من اليسير أن يتحقق له بحال .

وإذا كان جميل قد استطاع عرض التجربة بهذا الصدق ، فقد وفر لها من طبائع الصياغة الفنية ما يجعله - كما قلنا أكثر من مرة - عضوا في مدرسة الصنعة، مع التجاوز في مدلول هذا التعبير إذ هي صنعة واضحة غير معقدة ، يبرز فيها الوضوح وبساطة الأداء، بدليل ما رأيناه فيها من تكرار يشف عن واقعه النفسى ، ويكشف رغبته في توظيف صوره للإقناع بالتجربة والمساعدة على إفراغها بنفس الصدق والوضوح .

(4)

وقد رأينا الشاعر يحرص على تصوير واقعه النفسى ، ويعمد إلى تجسيده كلما أتيحت له الفرصة لذلك تصويرا ، ويبدو أن التكرار أصبح ظاهرة غالبة يتسم بها شعره في زحام هذا التخصص الغزلي، فهو يمزج الحب بالفناء والموت في صروة أمنية يطرحها أيضا في قوله من قصيدة له أخرى:

ألا ليستنا نحيها جَهميها وإن نَمُتُ

يجاور في الموتى ضريحي ضريحُها(١)

أو ذلك التكرار الذى ينطلق فيه دائما من عذريته ، حيث تبدو فيه صاحبته الشاغل الأول له مما يتردد في القصيدة وفي غيرها على نحو من قوله:

وما أنسى م الأشهاء لا أنس قسولها

غداة انصداع الشعب: هل أنت واقف؟

ولا قسولها بالحسيف : أني أتيستنا

حلار الأعادي أو متى أنت عاطف(٢)

ويبدو أن ذلك التكرار تجاوز قصائد جميل ليجد طريقه إلى عالم الشعراء

⁽۱) دیوان جمیل ۲۹ .

⁽۲) شعر قیس لبنی ۱٤۲.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)______ ٢٢٩ ___

العذريين من أبناء مدرسته وبيئته ، ليصبح قاسما مشتركا بينهم ، فعند قيس لبنى ترد نفس الصيغة:

وما أنسى م الأشياء لا أنس قلولها وأدمُ علها يذرين حسسو المكاحِل تمتع بذا اليسوم القلم القلم القلم الهام الهام الهام الأطاول(١)

ويردد المجنوننفس الأمنية التي صورها جميل فيقول:

ألا ليتَ شـعـرى هل أبيـتَن ليلة

أناجيكُم حتى أرى غُرُةَ الفَجر(٢)

وحين يقع جميل ضحية الصراع بين الرفض الاجتماعى له، وبين الرغبة الجامحة التى تجتاح نفسه للانعتاق من قيود المجتمع ، أو حتى الاغتراب عنه، والفرار منه إلى بثينة وحدها، لا يستطيع إلا أن يعترف بعجزه ، وقصر باعه عن اجتياز تلك المهمة ، فيسرع - آنذاك - إلى كشف رغبته في إشهاد القوم، وإعلامهم بحيه وطبيعة هواه ، فريما خفف ذلك شيئا من آلامه :

فسهسلاً سسألْت الرَّكب حين يلفنى وإيَّاهُم خَسسرُقٌ من الأَرض اَفْسسيَحُ الْكسرِمُ أَصْسحسابى وأَبْذُل ذَا يَدي وأعرِضُ عن جهل الصَّدِيقِ وأَصْفَحُ ؟ (٣)

وهو استشهاد يدفعه أيضا إلى بلورة الأشياء والرؤى من منظور واحد ، لا يكاد يتعدّاه ، وهو يريد أن يستقطب الناس جميعا - في إطار تصور رومانسي حاد - ليشغلهم بقضية حياته التي يعدها - أو يراها - محورا للكون من حوله دون سواها، فينادى بأعلى صوته :

⁽١) شعر قيل لبني ١٤٢.

⁽۲) دیوان مجنون لیلي ۱۲ .

⁽۳) دیوان جمیل ۳۹.

____ ٢٣٠ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

فقالُوا: نعم حستى يرض عظامَه ويتسركسه ويتسران ليس له لُبُ

لها النظرة الأولى عليهم وبسطة

وإن كرَّت الأَبْصَارُ كانَ لها العُقبُ (١)

ألا رُبِّ ركب قد وقد فت مطيهم

عليك ولولا أنت لم يقف الركب

وهو تصور أطلقه جميل معبرا عن مكنونات نفسه من شدة سيطرة التجرية عليه وتحكمها فيه، مما حجب نظره – أو كاد – عن رؤية غير الغزل في بثينة، وما يتعلق به من مواقف ، مما ترك لديه إحساسا مطلقا بخلود غزله في أزليته وأبديته معا:

تعلق روحي روحها قبل خَلْقنا ومِن بعد ما كُنَّا نِطافاً وفِي المَهْد فَوَاد كُمَا زِدْنا فَأَصَبِحَ نَامِياً وَلَيْ الْمُهُد فَوَالْمُنا وَلَيْ الْمُهُد وَلِيس إذا مستنا بمتنقض العهد ولكنه باق على كلَّ حسالة وزائرنا في ظُلْمة القَبْر واللَّحْد (٢)

وربما دفعه عنف التجارب إلى التخبط في غير تيار العذريين ، صيحيح أنه يؤصل لفسلفة الحب التي يعيشها واقعا حيا بعيدا عن الفحش وعالم الحس ، مما تردد لدى شعراء الغزل الحضارى فبدت صور «الذر» التي رددها عمر في بيان ترف صاحبته ونعمتها ، فيقول جميل :

منع مستة لويدرج الدُّرُ بينها وبين حسواشى ثَوْبها ظلَّ يَجْسرح(٣)

⁽۱) دیوان جمیل ۱۹

⁽۲) نفسه ٤٢ .

⁽٣) ديوان جميل ٣٣. يدرج: يمشى متصعدا والذر: صغا النمل أو الغبار المنتشر في الهواء.

وهو يرقُ - إذن - في تصوير ما يراه من جمالها المحسوس ويبدو حضاريا في عرضه ، يقول:

يكادُ يفسيضُ الماءُ يخسدشُ جلْدَها

إذا اغتسسلت بالماء من رقعة الجلد

وإنى لمُشتَاق إلى ربح جسسها

كسما اشتاق إدريس إلى جنة الخُلْد

لقدد لامنى فسيسها أخ ذو قسرابة

ببُ ثْنَة فيها قد يُعيد وقد يُبدى

وهو يخفف من حدة الصورة حين يخرج الموقف من بين يديه ويسنده إلى القضاء الإلهى .

فقلت لها قضي الله ما ترى

علىً وهل فسيسما قسضى الله من ردًّ

ويبدو اندفاعه إلى الصورة الحسية كرد فعل لعنف التجربة ، وعجزه عن استمرار معايشتها :

ومسللى لا أبكى وفى الأيك نائح ومسللى لا أبكى وفى الأيك نائح والحضر وقد فارقتنى شختة الكشح والحضر يقسولون مسجنون يُجَنُ بِذِكُ سرها وأقسم مسابى من جُنُون ولا سحسر

فالموقف الحسى لم يكن الأصل عند جميل، ولكنه ورد فى المرتبة الثانية نتيجة الضيق والتوتر والقلق الذى أصابه ، فأصل فى نفسه صورا مجسدة تعكس إحساسه بالصياع والحرمان ، وما أسقطه إلى موطن الذكريات والأمانى الخادعة تلك التى استوقفته فيها – أحيانا – الإشارات المادية المحسوسة :

في اليت شعرى هل أبيتن ليلة كليلتنا حين نرى ساطع الفجر

____ ٢٣٢ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

تجـــورُ علينا بالحـــديث وتارةً

تحسود علينا بالرضاب من النسغسر

فياليت ربى قد قصى ذاك مرة

فيعلم ربي عند ذلك ما شُكْرى(١)

فهى إشارات تبدو سطحية فى عالم الحس ، إلا بما تكشفه من حرمان الشاعر . مما قد يشى أحيانا بتظرفه الغزلى لمجرد التقليد فقط ، دون أن يكون للصورة رصيد نفسى واقعى لديه ، فهو يكاد يردد موقف طرفة من «البهكنة فى يوم الدجن» فى قوله:

نعم لحافُ الفتى المَعْرور يجعلها

شعاره حين يخشي القر والصرد(٢)

على أن تلك الإشارات الحسية – بحكم ندرتها – إنما تظل دالة فقط على إلمام جميل بأنماط مختلفة من صور الغزل ، عرفتها البيئات الأخرى في عصره ، وفي عصور سابقة ، لذا يبدو قليل التشبث بها ، حريصا على إثبات التراثية في التعامل مع مواقف مختلفة متعددة الزوايا والاتجاهات ، ولذلك نجده – على المستوى الفني الخالص – يسهم في عرض الصورة متعددة الجزئيات ، ليحيلها إلى مشهد كامل من الاستدارة التي يتبارى فيها شعراء العصر ، وأكثر منها الأخطل – كما رأينا – في شعره ، فأورد جميل في غزله أيضا :

فما ظبية أدماء لاحقة الحشا

بصحراء قسو أفسردتهسا ظبساؤها

تراعى قليكل ثم تحنو إلى طلا

إذا ما دعت والبغام دعاؤها

بأحسسن منها مسقلة ومسقلدا

إذا جليت لا يستطاع اجستسلاؤها(٣)

⁽۱) دیوان جمیل ۲۸ .

⁽٢) نفسه ٥٣ المقرور: الذي أصابه البرد. الشعار: اللباس الذي يلي شعر الجلد مباشرة. الصرد والقر: البرد .

⁽٣) ديوان جميل ١٤، تراعي: ترعي، الطلا: ولد الظبية حين يولد، البغام: صياح الظبية إلي ولدها بأرخم ما يكون من صوتها .

فمثل هذا التوزيع الفنى لدى جميل ، إنما يكشف عن دوره البارز فى زحام تيارات الحركة الأدبية ، حتى تصبح امتدادا فعالا لها من خلال إلمامه بما رصده القدماء من أسلافه ، ومن عاصره منهم فى نفس الإنجاه ، أو فى الانجاه الحضارى فى الغزل ، وكأنه توقف فى منتصف الطريق متأملاً صراعات كل فريق على حدة ، وأخذ من فنه بطرف وصورة من واقع تمثله له ، فإذا اتخذنا من شعر جميل مادة تكشف عن طبائع غزل العذريين ، وتحدد سماته الفنية فقد نستطيع من خلاله ، ومن خلال شعر غيره من العذريين أن ننفذ – أولا – إلى الدوافع المتعددة التي أسهمت فى تدفق هذا التيار من الجانب الاجتماعى ، والدينى ، والاقتصادى حتى عمقت إحساس تدفق هذا التيار من الجانب الاجتماعى ، والدينى ما بال قلوبكم كأنها قلوب طير تنماث الشاعر بالتجربة ، إذ قيل لأعرابى من العذريين ما بال قلوبكم كأنها قلوب طير تنماث كما ينماث الملح فى الماء أما تتجلدون؟ فقال : إننا ننظر إلى محاجر أعين لا تنظرون إليها . وقيل لآخر: من أنت؟ فقال: أنا من قوم إذا أحبوا ماتوا ، فقالت جارية سمعته : هذا عذرى ورب الكعبة (١) ومن هنا بدت عندهم القطيعة سمة أساسية فى عالم الغزل:

ألَمْ تعلمــا أنى بذلت مــودتى

لليلى وأن الحب منها تصررما

سألتُكما بالله لما قَصَيْتُما

على فقد وليسما الحكم فاحكما

بج ــودى على ليلى بودك وبخلها

على سلاها أينما كان أظْلَما(٢)

كما بدا لديه الحرص في ذكر الأسماء، وكثرت الرمزية والتكنية فيها مما يسجله - مثلا - قوله جميل:

فكم قد رأينا واجدا بحبيبة

إذا حساف يُبدى بُغْسضَهُ حين يَظْهَرُ (٣)

⁽١) وفيات الأعيان (لابن خلكان) ٢٠٣/١.

⁽۲) ديوان مجنون ليلي : ۷۰ .

⁽٣) ديوان جميل: ٦٣.

ومن هنا أيضاكان نحول جسمه وهزاله من شدة الهوى: تعلُّقْ تُها والجسم منى مُصَحَحَّ

فـمـا زالَ ينمي حبُّ جُـمُل وأضعفُ

إلى اليوم حتى سل جسمى وشفني

وأنكرتُ من نفسي الذي كنتُ أعْرفُ (١)

وهو يبلور قضية حبه في صورة القتل التي يرسمها ، فتبدو كاشفة - بدورها - عن جانب اقتصادي في حياته :

خليلى فيدما عِشْتُما هل رأيتُما قستيلاً بكى من حب قساتلهِ قَسبلى أبيت مع الهُسلاك ضيفا لأهْلِها

وأهلِي قريبٌ مُسوسَعون ذَوُو فَسضْل

ومن هنا يبدو الجانب الاقتصادى - كما رأينا أنفا - مؤشرا إلى تعدد الدوافع من غير الفقر ، أو جدب البادية ، فئمة موقف دينى يحكم العلاقة بين الرجل والمرأة ، وقنّنها من خلال ضوابط أساسها الاحترام ، وثمة دافع تقليدى آخر يرتد بمدرسة جميل إلى متيمى الجاهلية من نظراء عنترة ، ومن تلاهم في عصر صدر الإسلام مثل عروة بن حزام في قصته المشهور مع (عفراء) ، مع دوافع سياسية اقتضت استمرار إقصاء شباب هذه البوادي عن المشاركة في السياسة أو التفكير في الانتماءات الحزبية ، إلى واقع اجتماعي ألزم به الشعراء أنفسهم حين خضعوا للقيم ، وتشبثوا بالتقاليد التي فرضتها القبائل ، فالتزموا بها ، ودافعوا عنها ، فإذا بلغ الضيق بهم مبلغه فروا منها على استيحاء شديد ، بدلا من أن يثوروا عليها ، ومن حول هذه الدوافع يظل العامل الجغرافي مهيئا لاستمرار التيار بحكم بعد المنطقة عن مقر الخلافة ، ونأيها عن مراكز الحضارة الحجازية ، تلك التي أغرقت شعراءها في ترف لا حدود له ، وما صحب ذلك الواقع الجغرافي من سيادة للفكر العصبي الذي يحكمه انتماء الشاعر ، ونسب صاحبته الواقع الجغرافي أوحدة ، مما تزيد من قيود العلاقة التي يصورها . وربما توجت كل غالبا – إلى قبيلة واحدة ، مما تزيد من قيود العلاقة التي يصورها . وربما توجت كل منهم في بطولات فردية وجماعية ، فكل منهم يريد أن يبدو فارساً من فرسان الغزل منهم في بطولات فردية وجماعية ، فكل منهم يريد أن يبدو فارساً من فرسان الغزل

⁽۱) نفسه : ۱۳۰ .

فى اتجاهه المتميز ، بكل مقوماته ، مما ربط الحب بالفروسية فى خيال بعضهم ، فبرزت لديهم القدرة على المغامرة ، كما صورها جميل نفسه متحديا ما ضاق به من قواعد مجتمع بثينة وأهلها:

ويظل شعر جميل قادرا على تفسير انتشار الغزل العذرى ، وتكرار قصصه الفاشلة ، التى لم يكتب النجاح لمعظمها ، بحكم التقاليد الاجتماعية الصارمة التى تفرضها حياة القبيلة ويميلها عليهم نظاما ، وما قد يقع من أشكال الصراع بين الشعراء ، وبين تلك التقاليد ، وفيها قد يبدو الشاعر عاجزا عن الانصراف عن تجربته دون تصويرها ، فيأبى إلا الاستجابة لملكته وصوت الشعر الذى قد يخفف عنه بعضا من عبء التجربة ، عندئذ قد يتخلص من معاناته حين يفرغها فى قصيدته ، ولذا بدا سلطان الشعر أكثر قدرة وتمكنا من نفسية الشاعر العذرى من سلطان المجتمع بكل صور الرقابة فيه من وشاة ، وعذال ، ورقباء ، وعادات ، وتقاليد ، وقيم كثيرا ما ضرب الشعراء عنها صفحا تحت ضغوط الشعر ، كما يقول المجنون :

وقالوا لو تشاء سلوت عنها فسقلت لهم: فسإنى لا أشساء لها حب تَنَشَا في فسؤادي فليس له - وإن زُجسر - انتهاء

ونعود إلى جميل لننهى القول حول الطوابع الفنية لداليته، بما آثر فيها من سهولة ووضوح ، ولجوء متكرر إلى الحوار، حتى يبين – عن أسرار نفسه وكوامنها من خلاله ، إذ يبدو أن عمده إلى سهولة اللغة ووضوح الصورة كانا من العوامل التى جعلت ابن سلام يؤخره إلى الطبقة السادسة من الشعراء الإسلاميين، وهو تأخير لا يضير مكانته كثيرا، ولا يسجل تخلفه في عالم الشعر، بقدر ما يسجل حرصه على إفزاغ تجاربه بعفوية وتلقائية بعيدا عن الغموض، أو القصد إلى الإغراب اللغوى، أو

⁽۱) ديوان جميل ١٤٦ .

التعقيد التصويرى، ذلك أن الأساس الفنى – لا اللغوى – يتقدم به إلى مصاف الشعراء الكبار في إطار الغزل البدوى في عصره، بل يصبح زعيم مدرسة فنية تقف في موازة مدرسة عمر في كثير من مقوماتها، فأخذت منه الأجيال ما جعله في موضع الأستاذ في تلك المدرسة، فتأثر به الفرزدق – من غير شعراء البيئة النجدية – في بعض صوره الغزلية، ومن العباسيين تأثر به بشكل واضح العباس بن الأحنف، وأبو العتاهية، فكان شعره حلقة فنية لها أصولها وضوابطها من القديم، ولها قيمتها ومكانتها في التأصيل لمن أفاد منه من شعراء عصره وما تلاه من عصور أدبية.

ومن هنا تزول مبررات اتهامه بسبب سهولة اللغة عنده ، مع ضرورة الاحتراز في مسألة السهولة هذه ، فهى لا تعنى الإسفاف والسطحية ، بقدر ما تعنى الحرص على الوضوح ، ولذا يزول التناقض بين هذا وبين انتمائه لمدرسة الصنعة الجاهلية ، خاصة أننا رأينا رصيدا طريفا من صوره الشعرية التي تبدو فيها الأناة والإجادة ، مع الوضوح والاستقصاء ، وهي ملامح لا تتعارض مع كون الشاعر صانعا فنيا مجيدا ، إلا أنها تظل مؤشراً دالا على الصراع الفني لدى الشاعر بين عفوية الأداء من واقع التجربة وبين طبيعة التصوير من واقع ملكته وأدواته .

وقد حقق جميل لبيئة الغزل البدوى أصولا برز منها منطق التخصص فى الفن الغزلى، فالقصيدة تدور حول موضوع واحد لا يسمع فيه إلا المناجاة، ولا تدق فيه إلا نواقيس الذكريات تعرض وقائع الماضى، ولا ترى من خلاله إلا عدسة الشاعر حين تدو حائرة بين ذلك الماضى وبين آلام واقعه ، ليرسم لنا مشاهد إنسانية تفوح باليأس والعذاب، وتزدحم بالاغتراب والألم حيث يكاد يفقد عقله مع التوزع، وذلك الانقسام على نفسه وواقعه معا ، كما يقول جميل :

ولو طلبت عقلي معي ما طلبتسها

ولكن طلابيها لما فسات من عقلي

خلیلی فیسما عشتما هل رأیتما

قستسيسلا بكي من حب قساتله قسبلي

ولذلك رضى الشعراء – فى هذا الاتجاه – من حياتهم بالجهاد ، ولكنه جهاد من نوع خاص، رأينا جميلا يصور جانبا منه فى الدالية (وأى جهاد غيرهن أريد، وكل قتيل بينهم شهيد) ، وهو جهاد تحكمه نغمة الحزن والألم والتوجع والشجن مما تبرزه مراراً طبيعة المناجاة ، والإحساس بالفناء ، على نحو ما سجله قول جميل:

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) _____ ٢٣٧ ____

أقسول لداعي الحب والحسجسر بيننا

ووادى القسرى لبسيك لما دعسانيسا

وددت على حب الحسيساة لو أنهسا

يُزداد لها في عسمرها من حساتسا

وأنت التي إن شئت كدرت عيشتي

وإن شعت - بعد الله - أنعمت باليا

وأنت التي ما من صديق ولا عدا

يرى نضو ما أبقيت إلا رثى ليا

(ب) الرائية وصراع العذرى مع الحضاري

والرائية هنا لجميل ، ولعله يعارض بها رائية عمر وفيها يرسم عدة لوحات نقف عندها بعد عرض القصيدة ، يقول : (١)

(١) أغاد أخى من آل سَلْمَى فَـمُـبُكرُ؟

أبن لى : أغدد أنت أم مُستَسهجًر؟

(٢) فانك إنْ لا تَقْصنى ثنى سَاعة

فكلُّ أمرئ ذى حاجة مُتَيَسَرُ

(٣) فإن كنت قد وطنت نفسا بحبها

فسعند ذوى الأهواءِ وِرْدٌ ومَستمسلرُ

(٤) وآخر عهد لي بها يوم ودعت ا

ولاح لهسا حسد مليح ومسحسجسر

(٥) عشية قالت: لا تُضيعَنُ سرّنا

إذا عسببت عنا وارْعَسه حين تُدبد

(٦) وطرفك إمّا جئتنا فاحفظنه

فَــذَيْعُ الهــوى باد لمن يتــبــصــرُ

(٧) وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها

وظاهِرْ بِبُ فض إِنَّ ذلكَ أَسْتَ وَلَا وَطَاهِرْ

(٨) فبإنَّك إن عسرَّضْتَ فيناً مسقَالة

يَزِد في الذي قسد قلت واش ويُكْفِسرُ

(٩) وينشُر سرا في الصديق وغيره

يعـــزُ علينا نشــره حين يُنشَــرُ

^(*) ديوان جميل ٦٢ .

⁽١) المتهجر: السائر في الهاجرة وهي شدة الحر في منتصف النهار.

⁽٢) ثني ساعة : مدة ساعة .

(١٠) فما زلْتَ في إعمال طَرْفك نحونا

إذا جسنت حستى كساد حسبنك يَظْهَسرُ

(١١) لأهلِيَ حستي لاَمني كلُّ ناصح

وإنى لأعسصى نَهْسينسهم حين أزجسرُ

(١٢) ومسا قلت هذا فساعلَمَن تَجنبنا

لصَــرم ولا هذا بنا عنك يَقْــصُــرُ

(١٣) ولكنُّني أهلى فيسداؤك، أتَّقي

عليك عيرُونَ الكَاشِحِين وأحْلُرُ

(18) وأخسشى بنى عسمى عليك وإنما

يخاف ويتسقى عرضه المتفكر

(١٥) وأنت امرز من أهل نجد وأهلنا

تهام فما النَّجْدِيُّ والمُتَعَامِ وَمُ

(١٦) غريبٌ إذا ما جنتَ طالبَ حاجة

وحسولِي أعسداء وأنت مسشهر

(١٧) وقد حدثوا أنَّا التقَيْنا على هوي

فكللهم من حَسمُلِهِ الغسيظَ مُسوقَسرُ

(١٨) فقلتُ لها: يا بَثْنَ أوصَيْت حافظا

وكلُّ امسرى لم يَرْعَسهُ اللهُ مُسعَسوِد

(١٩) فإن تَكُ أُمُّ الجَهُم تَشْكَى مَالامَةٌ

إِلَى فَــمـا أَلْقَى مِن اللَّومِ أَكْسِفَـرُ

⁽١٥) تهام: أي تهامي من تهامة، المتغور: من يأتي الغور ويراد به تهامة .

⁽۱۷) موقر: مثقل بحمله.

⁽١٨) معور: أي ممكنة مقاتلة ومواضع الخلل فيه.

⁽١٩) أم الجهم: كنى بها عن بثنية.

(٢٠) سأمنحُ طَرفْي حين ألقاك غيركُم

لكيسما يَرَوْا أَنَّ الهَــوى حــيثُ أَنْظُرُ

(٢١) أقّلب طرفي في السماء لعله

يوافق طرفى طرفكم حين يَنْظُرُ

(٢٢) وأكنى بأسماء سواك وأتقى

زيارتَكم والحبُّ لا يتــــغـــيـــر

(٢٣) فكم قَـد رأينا واجـداً بحـبـيـــة

إذا خاف، يُبدى بغضَهُ حين يظهرُ

(1)

والقصيدة تسير على نهج الرائية الكبر لعمر من حيث شكلها الفنى فى الوزن والقافية من ناحية، وبعض أساليب المعالجة الفنية التى تعامل من خلالها جميل مع اللغة والصورة من ناحية أخرى ولا يعنى هذا أن القصيدتين قامتا على أساس معارضة شعرية بمعناها الدقيق، ولكنهما برزتا كنمط من المزاوجات المتعاصرة بين التيارين من خلال كبار أقطاب الغزل الأموى بشقيه الحضارى والبدوى فى آن واحد.

وكما رأينا عند عمر بعض ملامح العذرية البدوية نجد عند جميل بعض الصور الحضارية التى التقى فيها مع المدرسة المكية، دون أن يعنى هذا – أيضا – أنه تحول عن بداوته ، أو تنكر لها، بقدر ما يعنى أنه أثرى تلك البداوة بكسب حضارى متجدد، فتح فيه ثغرة ضيفة أطل منها على العالم من حوله، فالتقط منه تلك الصور السريعة التى آثر فيها الإيجاز، ولعل القصيدة تدل – أول وهلة – على أن اللقاء الفنى بين عمر وجميل قد حدث بالضرورة ، وأن القول الوارد في بعض الأخبار بأنهما تناشدا الأشعار، صحيح إذ عرض على هذا النص الذي لابد أن يكون لكل من الشاعرين نصيب من سماعه من الآخر أو تلقيه عنه . فمنذ المطلع يبدو جميل حريصا على أن يقدم للرائية بمثل ما قدمه عمر من الاستفهام ، بل حتى ينفس الأداة (الهمزة) ، ونفس الإيقاع من آل سلمى، وهو يعكس نفس الحيرة في طرح السؤال : أغاد أنت أم متهجر؟ فالموقف يبدو منقولا برمته عن المطلع العمرى للرائية الكبرى .

ومن الاستهلال ينطلق جميل ليرسم ثلاث لوحات فنية كبرى ، يحاول في واحدة منها ألا يفقد صلته ببقية تيارات العصر، فلم يتردد في عرض بعض صوره

على غرار ما عرضه عمر منها. صحيح أنه ينتقى من بينها ملامح بعينها، بدا شديد الشبه به، وإذا هو يبدو - أو يوهم - أنه عمرى الغزل، خاصة حين ينقل المشهد من خلال صاحبته، وإذا الحوار يصدر من جانبها ، ليسجل خوفها الشديد عليه، وتضرعها إليه ألا يضيع سرهما ، ثم ما طلبته منه من أن يتظاهر بعدم الاكتراث بها أو النظر إليها، حتى لا ينكشف هواهما أمام الوشاة ، وهي نفس الفكرة التي تفتقت عنها فتاة عمر من خلال أختيها (إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا ...) . ولكن جميلا يبدو شديد الإعجاب بهذه الصورة، فيطيل في عرضها ، ويكرر في تفاصيلها ، ربما لأنها تتسق مع معذريته وبداوته ، ألم تكن التقيّة جزءا من غزله يحتمى به حتى لا تطرده القبيلة؟ ولذلك تتعدد جزئيات اللوحة ، ومعها يتكرر الرجاء، فهي تريد من جميل أن يحفظ طرفه، وأن يعرض عن وجهته إليها، إذا ما فاجأه الرقيب، وأن يبدى البغض الظاهر والكره المعلن لها، إذا تطلب الموقف القبلي ذلك، وألا يذيع اسمها أو سرهما في شعره، حتى لا يترك الدليل على قصتهما بين أيدى الوشاة، ثم تبدأ بثينة في مؤاخذته على إطالة نظرته إليها حتى كاد حبه لها يظهر ، فوقع عليها اللوم آنذاك من ناحيتها. وإلى هذا الحد تبدو الصورة ناطقة بحس البداوة ، فالمدخل إليها حضارى ولكنه سرعان ما أحالها إلى صورة بدوية في كل جزئياتها التي أدارها حول مخاوف فتاته . ولم يبق له من عمر - في هذا الجانب - إلا تأكيد خوفها عليه ، وتكرار ذلك في الصورة، ثم إظهارها في لمحة خاطفة في صورة فتاة متمردة ، لا تأبه كثيرا بما يوجه إليها من لوم (وإني لأعصى نهيهم حين أزجر) ، وهو تمرد يبدو غير وارد في صورة فتاة البادية ، ولكنه تأثير صورة عمر ، وفتيات الحضارة مما بدا يراود خيال الشاعر في ثنايا تفاصيل الصورة الغزلية .

ثم يأخذ من عمر فكرة الحراس – على بداوتها وأرستقراطيتها معاً ، فيعرضها من منظور نجدى خاص بالفتاة ، فهى تخشى عليه أبناء عمومتها ، لأنهم بالنسبة إليهم حماة عرض وشرف ، وله أن يتوقع شر ما يصنعون به ، وهو غريب عنهم وعنها ، ولذلك تضخمت من حوله صورة أعدائه من أبناء عصبيتها ، إلى جانب موقف الوشاة والرقباء ، على عكس ما كان من خفة ذلك الأداء الحضارى التى ظهرت من خلاله فتاة عمر حين ،عضت بالبنان ، وراحت تحاوره هادئة مطمئنة ، فاللوحة تعكس قلق الفتاة وقلق جميل ، بحكم تقاليد البادية التى دخل إليها أساساً من منطق استغلاله لصورة عمر ، مع تحوير – لابد منه – يتسق مع إيقاع حياته البدوية الخالصة .

وفى اللوحة الثانية يستبطن جميل مشاعره طويلا ، فيسجل حقيقة ما يدور فى أعماقه من آلام العذرى ومعاناته ، ويفلسف حياته من خلال ما يسودها من ضيق وكآبة وحرمان ، فعمر ينهى مغامرته بتحية ومداعبة ، وأمل منه ومن صاحبته فى معاودة المغامرة ، بينما يختلف الموقف – هنا عند جميل ، حيث لا يبقى له منها إلا الذكريات ، وقد (وطن نفسه بحبها) ، وكان آخر لهو له بها «يوم ودعت» ولم يستطع صمودا أمام نصائحها كما أظهر ذلك عمر «فقلت أباديهم فإما أفوتهم … ، بل راح يؤكد حرصه على كل ما قالته من مخاوف وصيغ تحذير «أوصيت حافظا … ، وبعدها بما يقع عليه هو الآخر من ضروب اللوم «فما ألقى من اللوم أكثر» . ولذلك يستعيد جانبا من الصورة السابقة ، فيؤكد لها أنه سيتخذ كل سبل التقية ، حتى لا ينكشف سرها وسره ، ومن ثم يتعرضان لعقاب القبيلة ، وهو ما يعرضه فى إطار فكرتين : ألا ينظر إليها ، وأن يكنى بأسماء أخرى غير اسمها ، وربما يتقى زيارتها إذ دعت الضرورة إلى ذلك ، وهو يحاول تعزية نفسه بأنه لم يكن الوحيد فى هذا المسلك ، وأنه يكرر آخرين ذلك ، وهو يحاول تعزية نفسه بأنه لم يكن الوحيد فى هذا المسلك ، وأنه يكرر آخرين ممن اشتد وجدهم بمحبوباتهم ، فأظهروا البغض من باب التقية على طريقته .

وفى اللوحة الثالثة يسجل جميل إيمانه المطلق بقدرية الحب الذى يعيشه، فلا هو يستطيع منه فرارا، ولا هو يملك القدرة على تغيره أو تبديله ، لذلك راح يرصد بعض الحقائق حول داء الهوى الذى أصابه ، منذ وطن نفسه بحبها ، كما هو الحال عند ذوى الأهواء، ، ثم كان ما عرضه من يقظته النفسية التى كشفت له جوهر الواقع، فهو غريب على الديار ، يخشى أبناء عمومتها ، ثم إنه يرعى الله ، ويتقيه فى هواه ، فلا يأتى بفعل يؤاخذه عليه، ولذا لا ينهى اللوحة حتى يثبت لبثينة أنه عاجز عن أدنى تعديل من خلال الحقيقة الخالدة التى يرددها ، والحب لا يتغير، .

ولعل زحام اللوحات الثلاث بالصور والسرد يبدو فى صالح قضية الغزل البدوى أكثر من الحضارى، مما يشير إلى أصالة جميل ، حتى إذا أراد أن يعارض شعراء الاتجاه الحضارى لم يستطع إلا أن يأخذ منهم ما يمكنه أن يطوعه لاتجاه البدو الذى تزعمه، ويبقى له أنه ألم بذلك التيار كنمط من أنماط الغزل المتخصص ، وتخلص من محنة الصراع بين المتباعدين لصالح تجربته الخاصة .

ومن الواضح أن جميلا قد عمد إلى الإيجاز ، فعل المستوى الشكلى جاءت القصيدة فى حوالى ثلث عدد أبيات الرائية الكبرى لعمر، ولذلك انسحب الإيجاز على مقومات القصة العمرية، فانكمشت لديه – أى جميل – فكرة البطولة المطلقة موزعة بين جميل وبثينة فقط، وبينهما يزداد الحوار عمقا، ليكشف عن الواقع النفسى كما

يعيشه كل منهما ، ومعه تكثر الصيغ الخطابية واللغة التقريرية ، وتشيع أفعال الأمر والنهى وتتعدد صيغ الرجاء (وطرفك فاحفظه ، فإنك إن عرضت فينا مقالة ، فما زلت في إعمال طرفك نحونا . أتقى عليك عيون الكاشحين ، أخشى بنى عمى عليك أنت امرؤ من أهل نجد ... إذ ما جئت طالب حاجة . أنت مشهر – فقلت لها .. أوصيت حافظا .. فإن كنت تشكين ملامة ، حين ألقاك ، يوافق طرفى طرفكم ، واكنى بأسماء سواك ... إلخ) .

ولا تخفى استعانته بالالتفات في ضمير الغائبة في البيت (١٩) (فإن تك أم الجهم) .

وفى مقابل الإكثار من صيغ الحوار راح جميل – أيضا – يوجز فى عرض الأحداث ، حتى تكاد تختفى لديه لوحة الفروسية والمغامرة الصريحة ، لأن الشاعر لا يأبه – أساسا – بتلك المغامرة ، بقدر ما يهتم بفلسفة غزله ، واستكشاف كنه قصته مع بثينة ومن خلالها ، وليست المسألة عنده مجرد بطولات متخيلة يطرحها على النهج العمرى ولذلك ضاق عنده مسرح الحدث من ناحية ، واختفت معه صيغ المداعبة التى عرفت عند عمر من ناحية أخرى ، وانتشرت الصيغ الجادة التى يبلور من خلالها العذرى همومه ويحكى ضياعه من ناحية ثالثة .

(Y)

وفى إطار أسلوب المعالجة الفنية بدا جميل واضح الإفادة من رائية عمر، دون أن يخشى من ذلك شيئا ، بدليل التقاء القصيدتين فى بعض الصور منذ حديث الافتتاح ، ومع ذلك التشابه نظل الصور عند جميل حبيسة دائرة الوضوح التى عرضناها فى النص السابق، فهو يأخذ الصورة البدوية بلا تعقيد فيها، ولا زيادة غموض، بل يعرض منها ما يتلاءم مع الموقف ، إذ يكنى عن حيرته بتساؤلاته القلقة فى البيت الأول، كما يكنى عن استمرار حبه بتوجيه طرفه إلى السماء حتى يلتقى هناك بطرفها ، وعن خوفه بإظهار البغض لها. ولا يكاد يستغرقه من التصوير الاستعارى سوى عرض مشهد الخصم حين يضيق بحبه فيزداد عليه حقده فكلهم من حمله الغيظ موقر ، ثم ما صاغه من تلك الكنية الغزلية تطبيقا لما يقول ، فإذا هو ينادى بثينة (بأم الجهم) كما نادها من قبل (بأم ذى الودع) .

ويظل واضحا أن المعالجة بدت تقريرية إلى مدى بعيد الأمر الذى يتسق مع موقف الشاعر، فهو يريد أن يؤصل لتجرته، وأن يحدد أبعادها من خلال نفسية

صاحبته، وكيف تبادله الهوى، ولكنها خاضعان معا لظروف اجتماعية قاسية، أفاض كثيرا في عرضها. ومع مسيرة الفن في القصيدة لا نكاد نرى جميلا ينحو نحو عمر حتى يرتد إلى الأصول البدوية ، ويظل التأثير العمرى بعد الافتتاح وارداً في حرص صاحبته عليه، وتأكيدها ذلك في البيت (١٢) حتى لا ينصرف عنها ، فيبدو الشاعر عندئذ معشوقا ، ولكن في لمح سريع لا يستوقفه بالشكل الذي استوقف عمر كثيرا في قصائده ومغامراته ، ومن هنا كانت الراذية نموذجا جيدا لصراع الحضاري والبدوى ، وانعكاساً أمينا لغلبة البدوى على مدار صورها الجزئية والكلية على السواء .

(جــ) الدالية وانحسار الأنا في صراع القدر

(١) أَلَمْ تسأل الدار القديمة : هَلُ لها

بأم حسين بعد عهدك من عكهد؟

(٢) سلى الركب : هل عُـجْناً لمغناك مَرّة

صدور المطايا وهي مورفسرة تحسبي؟

(٣) وهل فاضّت العينُ الشّروقُ بمائها

من أجلك حتى اختصلٌ من دَمْعها بُدُدى

(٤) وإنى لأستجرى لك الطير جاهدا

لتحرى بيرمن من لقائك أو سعد

(٥) وإنى لاستَبكى إذا الرَّكْبُ غسرُدُوا

بذكراك أن يَحْيَا بك الرَّكْبُ إذ يَخْدى

(٩) فسهل تَجّسزيني أم عسمسرو بودها

فيان الذي أخفى بها فوق ما أبدى

(٧) وكلُّ محبُّ لم يَزِدُ فوقَ جهدهِ

وقد زِدْتُها في الحب حستى على الجهد

(٨) إذا ما دَنَتْ زدتُ اشتياقاً وإنْ نَأَتْ

جَــزعُتُ لنائى الدار منها وللبُعـد

(٩) أبى القلب إلا حبُّ بُثْنَةً لم يُردُ

ســواها وحبُّ القلب بَثْنَة لا يُجــدى

(١٠) تعلَق روحي روحَها قبلَ خَلْقنا

ومن بعد ما كُنّا نطاف وفي المهد

⁽١) أم حسين: كنية أخت بثينة، يقال أن جميلا كان يشبب بها قبل أن يعشق بثينة .

⁽٢) الجهد: الطاقة.

___ ٢٤٦ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

(١١) فزاد كما زدنا فأصبح ناميا

وليس إذا مستنا بمُنْتَسقِضِ العَسهد

(١٢) ولكنه باق على كلِّ حـــالة

وزائرُنا في ظُلْمَـة القَـبِّـر واللحـد

(۱۳) وما وجدت وجدى بها أمُّ واحد

ولا وجَـد النهـدي وجـدي على هند

(18) ولا وجد العذري عروة إذ قَصي

كوَجُدى ولا مَنْ كانَ قَبْلى ولا بَعْدى

(١٥) على أَنْ قَدْ مساتَ صدادفَ راحةً

ومسا لفسؤادى من رواًح ولا رُشسد

(١٦) يكادُ فَضيضُ الماء يخدشُ جلدَها

إذا اغت سَلت بالماء من رقعة الجلد

(١٧) وإنى لمُشتاق إلى ريع جَيبها

كُما اشتاق إدريس إلى جَنَة الحُلْد

(١٨) لقد لاَمني فيها أخَّ ذُو قرابة

حبيب إليه في مُلامَتِه رُشدِي

(١٩) وقسالَ: أفق حستى مستى أنت هأئم

ببَشْةَ فيها قد تُعيد وقد تُبُدى؟

⁽١٣) النهدي: هو عبدالله بن عجلان النهدي شاعر جاهلي، وأحد المتيمين من الشعراء الذين قتلهم الحب، كان يشبب بصاحبته هند .

⁽١٤) عروة: هو عروة بن حزام العذري أحد عشاق العرب المشهورين كان في زمن خلافة معاوية، أحب ابنة عمه عفراء بنت مالك وتغزل بها في شعره ولم يزوجه عمه فمات مسلولا.

⁽١٦) الفضيض: ما انتشر من الماء إذا اغتسل به .

⁽١٧) الجيب: طوق القميص. إدريس: هو اخنوخ في التوراة .

⁽١٨) يغور: يأتى الغور من تهامة،

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ٢٤٧ ___

(٢٠) فقلتُ له : فيها قضى الله ما ترى

على وهل فيما قصص الله من ردً؟

(٢١) فبإن كان رُشدا حبُّها أو غواية

فقد جئته ما كان مني على عَـمْد

(٢٢) لقد لج مسشاق من الله بيننا

وليس لِمَنْ لَمْ يُوفِ لله من عَسهسدِ

(٢٣) فلا وأبيها الخير ما خنت عهدها

ولا لِيَ عِلْمٌ بالذي فيعلَتْ بَعْسدى

(٢٤) ومسا زادَها الواشُسون إلا كسرامسة

على ومسا زالت مسودتُهسا عندي

(٢٥) أفي الناس أمشالي أحب فحالهم

كحالي أم أحبَبْتُ من بينهم وَحُدى؟

(٢٦) وهل هكذا يلقى المُحبُّون مثل ما

لقيت بها أم لم يجد أحد وجدى؟

(٢٧) يغورُ إذا غارَتْ فُوادى وإن تكن

بِنَجْسَد يَهِمْ منى الفسؤادُ إلى نجسد

(۲۸) أتيتُ بني سعد صحيحا مسلما

وكان سَقامُ الحُب حبُّ بني سعد

(1)

فالقصيدة تتحول - بمقاييس الشاعر هنا - إلى قضية يدير حولها الحوار والجدل، ويحرص على تكيد كل أطرافها، وهذه هى السمة التى يطرحها التخصص في الفن، فالشاعر يبدو قلقا، حائرا، ممزقا. فاتخذ من القصيدة محورا يدير حوله كل هذا الانقسام، وكل ذلك التمزق، ولذلك طرح الموقف من خلال رؤيته للحب. والقدرية هنا نسبة إلى القدر ولا علاقة لها بمذهب القدرية في الاختيار، بل تصبح أقرب إلى مذهب الجبرية في توجيه الإرادة البشرية بلا أدنى اختيار.

وعلى عادته استهل جميل القصيدة بما يشير إلى ثقافته التراثية ، فهو يدرك ما قاله أصحاب الطلل فى بكاء الديار القديمة ، فلم لا يتحدث عنها على سبيل التقليد ، أو حتى على سبيل تصوير تجربة حقيقية ، فهو ما زال بدويا . ولذا يبدو حائرا منذ المطلع ، وهى حيرة يجسدها فى نفسه كون الحب قدراً مقدوراً ، لا يستطيع أن يغير منه شيئا ، ولذلك أسقط بعضا من حيرته فى صيغ متوالية مما احتوته ستة أبيات من القصيدة:

ألم تسأل الدار القديمة ...؟ سلى الركب؟ حتى متى أنت هائم ...؟ هل فيما قضى الله من رد ...؟ أفى الناس أمثالى أحب ...؟ أم لم يجد أحد وجدى؟ وكلها تدور حول قلقه واضطرابه فمرة يوجه السؤال لصاحبته ، وأخرى يجعله مطلقا، وفى مجملها يبلور القضية حول قضاء الله وقدره فى حتمية هذا الحب .

ويبنى جميل موقفُه على أساس من إدراكه تلك الحقيقة ، فإذا كان حبه قدرا فلماذا لا يتساءل حول طبيعته؟ وكيف يعرض موقفه منه بعد التسليم به على هذا النحو؟

من هنا انتشرت مع صيغ الاستفهام في القصيدة صيغ توكيدية كثيرة تعضد دلالتها ، وتزيد من حجم الحيرة التي يعيشها الشاعر، أمام قدرة الذي فرض عليه ذلك الحب، وفي نفس الوقت عجز عن تحقيق بغيته في نجاح التجربة، (وإني لاستجدي لك الصبر جاهدا ، وإني لأستبكي ، فإن الذي أخفي فوق ما أبدى ، أبي القلب إلا حب بثينة .. ولكنه باق ، على أن من مات .. وإني لمشتاق .. فقد جئته .. لقد لج ميثاق ، وما زالت مودتها عندى ... وهكذا دأب جميل على البحث عن الصور التي تكشف شيئا من حيرته ، من كثرة ما حملته قبله من حب لبثينة فأكثر من أساليب الاستفهام البلاغي، والصيغ التوكيدية المختلفة ، وبني على ذلك نتيجة طبيعية لم يكن يقبل فيها لوما ولا عتابا، مما يعرضه في صيغة جدلية طريفة بدا وكأنما فلسف واقعه من خلال عجزه ، واستسلامه للقدر في موازاة تحديه لمن يلومه من الناس :

لقد لامنى فيها أخ ذو قسرابة

حسسيب إليسه في مسلامستسه رشدى

وقسال : أفق حستى مستى أنت هائم

ببشة فيها قد تعيد وقد تبدى؟

فقالت له: فيها قبضي الله ما ترى

عليٌّ وهل فيسما قسضي الله من رد؟

ومن هذا التحدى تراه ينطلق إلى الاستسلام يقول:

فإن كان رشدا حبها أو غواية

فقد جنته ما كان منى على عمد

لقد لج مسيسشاق من الله بيننا

وليس لمن لم يوف لله من عسهسد

ولكنه لا زال يحرص على تسجيل مدركاته الغزلية مما حوله من نظائر غزله البدوى، ولعله يجد من تلك التجارب عزاء له، يخفف حيرته، خاصة حين يرى التجرية من خلال آخرين عرفت قصصهم في التاريخ ، وعرفها عنهم – بالطبع – جميل ، فهم يشاركونه مسلكه ، على نحو ما عرض من قصة النهدى وصاحبته هند، وعروة بن حزام وصاحبته عفراء ، وكأنه يعرض شاهدا من الجاهلية ، وآخر من صدر الإسلام حتى إذا جاء الدور على عصر بنى أمية كان هو نفسه شاهدا على عصره .

وفى إطار العرض التاريخى – أيضا – تبرز دلالات توكيدية أخرى يحرص عليها جميل من حيث عرض المشابهة بينه وبين هؤلاء من ناحية، ثم معاودة تأكيده على منطق القدرية التى فرضت على هؤلاء ، وعلى غيرهم ، مما يخفف من حيرته وتمزقه النفسى من ناحية أخرى . فقد وجد تفسيرا وشواهد يستند إليها ، بل يؤكد من خلالها أزلية الحب فى نفسه ، وفى نفس بثينة ، منذ كانا جنينين (١٠) ، كما يؤكد أبديته فيهما – أيضا – حتى فيما بعد الموت (١٢) ، وهو توكيد يأتى نتاجا طبيعيا لقدرية الحب المطلق ، أليس الميلاد أيضا قدرا؟ وكذلك الموت ؟ فهنا قمة الاستسلام يعكسها جميل بعمق من خلال الصيغ التى رددها .

وعلى هذا الأساس يصبح مبررا كل ما يديره جميل حول كيان حبه وطبيعة قدره فيه، فإذا كان قد ضمن له – أى الحب – الخلود فمن الطبيعى أن يصوره وقد أخفى فى نفسه منه أكثر مما أبدى (٦) وقد زاد هذا الحب منه على الجهد (٧) وإن دنت زاد اشتياقا لها (٨) وإن نأت جزع (٨) وهو لا يريد سواها (٩)، وهو يتفوق على كل من ذكرهم من أسلافه وقرنائه فى تاريخ الغزل (١٣، ١٤، ١٥)، ويجعل ما بينها – أى هو وبثينة – عهدا وميثاقا من الله (٢٢) وأقسم ألا يخون عهدها (٢٣) ثم يصور وجهة يتوج الصور كلها بذلك النفى المطلق لأن يوجد من أحب مثله (٢٦) ثم يصور وجهة

قلبه الذى فقد السيطرة عليه، فتركة لبثينة توجهه أينما كانت وجهتها فى تهامة أو نجد، أو فى غيرهما (٢٧) وليضع صورته فى النهاية، وقد تجسدت فيها كل النتائج التى يبرزها ما أصابه من سقم ، ونحول ، بعد أن كان صحيحا مسلَّما (٢٨) على حد تعبيره الصريح.

(1)

وهكذا خصص جميل القصيدة حول فلسفة موقفه الغزلى من خلال المعالجة الفنية – كما رأينا – فى الصيغ المختلفة من ناحية ، ومن خلال ذلك العرض التاريخى الذى أبرزه وقصد إليه من ناحية أخرى، إذ توقف مرارا عند مُسلَّمة الحب كقدر عام لكل البشر وقياسا عليها ينطلق ليجعله خاصا بالنسبة لحبه هو نفسه ولصاحبته معه، وراح يطبق ما قاله من صور التقية واستخدام الكنى فى تلك الأسماء التى رددها فى القصيدة مرة ،أم حسين، وثانية ،أم عمرو، ثم يعود عودة لا شعورية أو هى عودة قهرية – إلى تصوير ضلال قلبه وعقله معا، خاصة حين يردد اسمها، كأشفا بذلك ضخامة رصيده لديه ، فكأنه مهما كنى لا يستطيع إخفاءه بين بقية الأسماء . وهو يكرر نفسه – أى الشاعر – أحيانا بين الصور على مدار أبيات القصيدة، وهو ما حدث فى نظائر لها فى الدالية والرائية ، الأمر الذى لا يؤاخذ عليه إذا قيس بطبيعة تجاريه كلها، حيث تلتقى – فى مجملها – حول مصدر واحد وطبيعة رؤية واحدة ، فهو بعيد عن منطقة التعدد فى محبوباته، وبالتالى بدا بعيدا عن الإسراف فى التجديد التصويرى، وكأن كل ما بقى له أنه ، يخفى ما يبدى، ، على نحو ما عرض من صورة دمعه فى الدالية ، مما أخفى من الواجه ظاهر ...، ، وهو يضخم مكانة الحب عنده على نهجه المتميز فى شعره الغزلى بوجه عام .

ويبدو الطابع الجاد مسيطرا على حس جميل فى كل صوره ، فالمواقف لا تسمح لديه بالمداعبة أو المرح أو إبداء خفة ظل، على نحو ما عرف عن عمر، ذلك أن المحاور تبدو غاية فى العنف والشدة ، ابتداء من حواره حول القدر ، إلى مكاناته من عدم اللقاء، إلى تصويره مواقف الوشاة والرقباء، إلى العهد والميثاق ، إذ تبدو كلها قضايا جادة، تشغل ذهنه، حتى لا يكاد ينصرف منها إلى شىء آخر سواها .

وهو يستعين أيضا بالصورة لتأكيد الموقف ، وضمان توصيل التجربة بنفس العمق الذي عاشها من خلاله ، فيكنى عن حزنه وآلامه بما «اخضل من برده من كثرة دموعه» كما يكنى عن حزنه «باستبكاء الركب، واستيقافهم معه ...» ، ثم يستعين بالصورة التشهبيهية في تضخيم موقفه من الشوق إليها (كما اشتاق إدريس

إلى جنة الخلد) ، ، كما يعتمد على العنصر التصويرى من المنظور الاستعارى فى حديثه عن إرادة القلب ورفضه سواها (٩) ، وتعلُّق الروح (١٠) ونمو الحب تجاهها (١١) وزيارة الحب لهما حتى فى ظلمة القبر (١٢) واستسلام قلبه لها حتى ليتجه إليها حيث كانت، يغور إذا غارت (٢٧) أو يهيم إلى نجد ، وعندئذ يصور – أيضا – تكرار ما أصاب قلبه من السقم (٢٨) .

وبذلك استطاع جميل من خلال الصورة - أن يجسد موقفه وأن يبرزه واضحا من خلال الفلسفة التى حرص على أن يرصدها سردا فى بقية الأبيات، وفيها اعتمد على صيغة حوارية مع نفسه على سبيل المناجاة أو التجريد، كما استعان بالآخرين تسهيلا للأداء الفنى (سلى الركب ...) وإن كان ضمير اله أنا يظل مسيطرا على كثير من الصور ، والصيغ الحوارية ، ذلك أن القضية تبدو ذاتية تماما ، ولابد للشاعر أن يعرفها من نفس المنظور وهو ما صنعه بشكل تقريرى وتصويرى معا ظل يدور من خلاله حول محور واحد يكشفه انحسار الذات أو حتى تغيبها إزاء صراع القدر الذى لابد أن تعلن عجزها وتخاذلها أمامه .

___ ٢٥٢ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ___

(د) اليائية والأمل في الخلاص

وقصيدته اليائية هنا تعرض موقفا هاما لجميل ، على عكس منطقة الاستسلام التى عرضتها الدالية ، فهى تدور حول موقف بشرى لا قدرى، يزداد عمقا من خلال توثيق ما روته عنه الأخبار التاريخية حول طرده بسبب غزله فى بثينة ، إذ يروى أنه قال هذه القصيدة حين بلغه أن مروان بن هشام الحضرمى والى تيماء من قبل عبد الملك بن مروان يطارده ، وكان أهل بثينة قد استعدوه عليه: (۱)

(١) أتاني عن مروان بالغريب أنه

مقيد دمي أو قساطع من لسانيا

(٢) ففي العيس مُنْجَاَّةٌ وفي الأرضَ مَذْهَبٌ

إذا نحن رفيعنا لهُنَّ المثَانيا

(٣) ورد الهبوى أثنان حبتي استفرني

من الحب معطوف الهوى من بلاديا

(٤) أقرل لداعي الحبُّ والحربُ بيننا

ووادى القسرى : لبسيك لما دعسانيسا

(٥) وعاودُت من حلَّ قديم صَـبَانتي

وأظهرت من وجدى الذي كان حافيا

(٦) وقالوا: به داءً عياءً أصابه

وقد علمت نفسسي مكان دُوائيسا

(٧) أمــضــروبة ليلي على أَنْ أَزُورَها

ومستُسخدة ذنب الهاأن تَرانيا؟

(٨) هي السَّحْرُ إِلَّا أَنَّ للسَّحِرِ رُقْيَةً

وإنى لا أَلْفَى لهـا الدهرَ رَاقـيـا

(١) مقيد دمي: أي منزل به القصاص وأحل دمه أو أهدره.

⁽٢) المثاني: الحبال من صوف أو من شعر، رفعنا لهن المثانيا: أي كلفناهن السير المرتفع وهو دون العدو.

⁽٣) أثنان : موضع بالشام.

⁽٤) الحجر: ديار تُمود بين المدينة والشام، وهي قرية صغيرة علي يوم من وادي القري.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____ ___ 704 ____ (٩) أحبُّ الأيامي إذ بشسسينة أيَّمُ وأحسب لل أن غنيت الغَوانيا (١٠) أحبُّ من الأسماء ما وافقَ اسمَها وأشبهه أو كان منه مُدانيا (١١) وددت على حب الحساة لو أنها يزاد لها في عسسرها من (١٢) وأخبب رتماني أن تيماء منزل لليلى إذا ما الصِّيفُ أَلقْيَ المَراسيا (۱۳) فهذى شهور الصيف عنًا قد انقضت فسمسا للنوى ترمى بليّلكي المرامسيسا؟ (14) وأنت التي إن شئت أشقين عيشتي وإن شعت - بعد الله - أنْعمت باليا (١٥) وأنت التي ما من صديق ولا عدى ً يرَى نضور ما أبقيت إلا رَثي ليا (١٦) وما زلت لي يا بَثْنَ حـتى لو أنني

من الوجد أستبكى الحمام بككى ليا

(١٧) إذا خمدرت رجلي وقميل شفاؤها

دعاء عسسيب كنت أنت دعساليسا

(١٨) إذا مـــا لديغ أبراً الحَلْى داءَهُ

فــحليُك أمْـسى يا بشـينة دائيـا

⁽٩) الأيامي: ج أيم وهي المرأة التي مات زوجها. غنيت: تزوجت، الغواني ج غانية وهي المتزوجة التي استغنت بزوجها.

⁽١٠) ليلي: كني بها عن بثينة.

⁽١٥) النضو: المهزول.

⁽١٢) تيماء : منزل لبني عذرة . (١٨) يشير إلى ما كانو يصنعون

⁽١٨) يشير إلي ما كانو يصنعونه من اللديغ (الذي لدغته الحية) بأن يجعلوا في يديه الحلي لئلا ينام فيدب فيه السم .

(١٩) وما أحدث النّأي المفرّق بيننا

سُلوًا ولا طولَ اجـــــمــاع تقــاليــا كلوًا ولا طولَ اجـــــمــاع تقــاليــا (٢٠) ولا زادنى الواشــون إلا صــبـابة

ولا كـــــــــرةُ الـواشين إلا تماديـا

(٢١) لقد خفت أن ألقى المنية بغتة

وفى النفس حاجاتٌ إِليكِ كـمـا هيــاً

أظل إذا لم ألق وجــهك صــاديا

(٢٣) وإنى ليُنْسيني لقاؤك كلما

لقييتُك يوما أن أبثُك ما بيا

(1)

فهو يعرض فى القصيدة لوحتين متعارضتين ، بعد ذلك التقديم الذى سجل فيه موقفه من تهديد مروان، فيهون على نفسه الخطب، بأن الحياة فيها متسع للرحيل، وأداة الرحيل قائمة لديه ولا يكاد يعير هذا الموضوع اهتماما فنيا إلا فى الأبيات الثلاثة الأولى ، لينطلق بعدها راسما اللوحتين:

فى الأولى يصور علته وما يتعلق بها، فأيا كانت وجهته فى الرحيل فلن يتذكر لحبه، ولن ينسى هواه على البعد ، فهو قديم الصبابة حتى قيل إن به مرضا، وهو يعرف حقيقة هذا المرض، حيث تتمثل أعراضه فى بعده عن ديار ليلى (بثينة)، وعجزه عن رؤيتها ، وشدة حبه لها فى أى من صورها الاجتماعية زوجة كانت أو أيما، وكذا حبه لكل ما شابه اسمها ، أو اقترب منه فى الدلالة ، ويزداد ضيقه مع استمرار بعدها ، ويأسه من لقائها ، وكأن النوى ألقى بها المراميا ، وقد تركته ضعيفا، نحيل الجسم ، مهزولا من شدة السقم والولع بها ، حتى رثى له أخلاؤه ، وأشفق عليه رفاقه . فهى قادرة على إسقامه بالبعد عنه ، وهو مازال يعانى ألام الوجد كلما طال البين بينهما وازدادت لديه آلام الحنين ، كما راح يضيق ذرعاً بالوشاة والرقباء ، ويصور شدة ظمئه لرؤيتها ولقائها .

⁽١٩) التقالي: التباغض.

ومع إدراك جميل لكل تلك الأعراض التى أصابته تعر على التشخيص الدقيق المرضه ، بعدها راح في اللوحة الثانية يشخص علاجه ودواءه من خلال بثينة ، كما راح يرسم المقومات الدقيقة لهذا العلاج ، وأولى خطاه تنعكس في زيارتها ، وتمتعه بسحرها الذي لم يعرف له الدهر نظيرا ، ورغبتها في وصله حتى تنعم باله، لعله يستريح ويشفى . فإذا كان شفاؤه في دعاء كان دعاءها ، وإذا كان في حلى كان حليها ، أي أن شفاءه إنما يتجسد - فقط - في كل ما يتعلق بها ، إن هي وصلته ، فما بالك به إذا ما ارتوى من عذب لقائها وريقها ، وراح يبثها شكواه وآلامه وأوجاع هواه كما يعانيها ، ثم يتحدى بعد ذلك الواشين والرقباء ليزداد تماديا في حبه وصبابته ، وإصراره على تصوير تجاربه .

وعلى هذه الصورة وضع جميل الخطوط الأساسية الكبر في حياته ، وحياة نظرائه من أبناء مدرسته ، فالحب عند هؤلاء جميعا ضرب من المعاناة والألم ، والمرض، لا يعرف شفاءه سوى محبوباتهم، ولذلك توقعوا لهم الموت (٢٢) لأن الفاصل بينهم وبين الفتيات يبدو أقوى منهم فهو يصدر عن تعاليم قبلية لا يستطيع إلا أن يخضع لها، ومن ثم يعلق عجزه عن الخروج عليها برحيل مثل رحيل جميل في هذه القصيدة .

(Y)

وتكشف القصيدة عن الجوانب البدوية المميزة لغزل جميل ، إذ يبدو – هنا – بمنأى عن حس الحضارة ، أو حتى تقليد أصحابها، فهو يعيش فى خضم همومه التى حركتها فى نفسه مطاردة الوالى ، ومجاهرة أهل بثينة بالعداء له والاستعداء عليه، فضاقت فى وجهه دنيا الغزل وإن اتسعت أمامه دنيا الهروب والفرار ، حتى لا يقع ضحية الوالى أو ضحية أهلها.

ولذلك يبدو الشاعر أشد ما يكون صدقا حين يرسم تلك الصور التى تعكس واقعه النفسى إزاء بثينة ، إذ بدا هائما فى هواها ، عاجزا عن تحمُّل الموقف، فقد استفزه الحب حين دعاه فلبَّى نداءه منذ الصبا ، ومن الآن سيزداد مرضه مع استمرار البعد ، وانتصار الفراق عليه . ثم يزيد جميل من الأداء العذرى حين يرسخ قضية التوحُّد فى عالم المرأة التى يحبها ، فهو لا يرى فى عالمه إلا بثينة ، أيًا كان تعدد صورها ، فأوجز الموقف حين يجعلها سحرا يسيطر عليه ، فلم يشاً أن يتعداه ، أو حتى يتحداه ، ثم عرض كيف يحبها غانية كانت أو أيمًا ، وكيف يحب اسمها . أو حتى ما يشبهه من الأسماء ، بل راح يتمنى أن يُزاد لها فى عمرها من حياته ، مصورا بذلك قمة من الأسماء ، بل راح يتمنى أن يُزاد لها فى عمرها من حياته ، مصورا بذلك قمة

فنائه فيها ، ورغبته عن الحياة بدونها.

فالموقف العذرى يتجسد فى اللوحتين بهذا الوضوح من خلال لغته السهلة الواضحة ، خاصة حين بدا فيها بدوى الموقف والمعجم ، منذ راح يذكر «العيس» و«المثانى» و«الأماكن» «الحجر» «ووادى القرى» ، «أُثنان» ، «تيماء» ، وكذا ما ذكر من عادات البدو وما استعرضه من حديث «السحر» وعلاج «اللديغ» بالحلى، ومن خدرت رجله «بالدعاء» ممن يحب .

ويظل لافتا للنظر في صنعة جميل هنا طبيعة أدائه اللفظي ، تلك التي عمد فيها إلى الاختيار ، وفيها برز التكرار ، بما له من إيقاع صوتى في الأبيات ، وأداء معنوى توكيدى أيضا «هو السحر» إن للسحر رقية ... «لا ألقى لها راقيا» ... «أحب الأيامى» ... أحب من السماء ... أنت التي إن شئت ... وأنت التي ما من صديق ... إذا خدرت ... إذا ما لديغ ، وما أحدث النأى ، وما زادنى الواشون ، إلخ .

ويشف هذا التكرار – إلى جانب ما يحمله من دلالات – عن دقة الانتقاء من المعجم الشعرى عند جميل ، مما أبرزه رصيده من البديع في كثير من ألفاظ هذه القصيدة ، كما ورد في الطباق اللفظى: صديق ، عدا (١٥) ، أظهرت ، خافيا (٥) ، داء ، دواء (٦) ، الأيم والغانية (٩) ، أشقيت، أنعمت (١٥) ، خدرت، شفاؤها (١٧) ، لديغ ، برئ (١٨) ، والنأي ، الاجتماع (١٩) ، عذبة الريق، صادي (٢١) ومن الجناس والتكرار اللفظى ما يرد كثيرا أيضا حتى يبني على أساسه صورة السحر ، السحر (٨) ، وقية ، راقيا (٨) ، الأيامي ، أيم (٩) غنيت ، الغوانيا (٩) الأسماء ، اسمها (١٠) ، الحياة ، حياتيا (١١) ، ترمى ، المراميا (٣١) ، شئت ، شئت (١٤) ، الواشون ، الواشين (٢١) ، دعاء ، دعائيا (١٧) ، الحلى ، حليك ، الداء ، دائيا (١٨) ، الواشون ، الواشين (٢٠) لقاؤك ولقيتك (٣٢) وهو اختيار لفظى لا يصدر إلا عن صنعة مقصودة ، تفرضها على جميل آلام التجربة من ناحية ، وقدراته الفنية التي ألحقته بمدرسة زهير من ناحية أخرى ، فكأن الاهتمام عنده يبدأ من انتقاء اللفظ ، بل حتى بالحرف خاصة حين يشتد حرصه على تناغم الحروف في إيقاعها الصوتى ، على نحو ما ورد عنده من رد العجز على الصدر في قوله :

أقول لداعى الحب ... لما دعانيا ... (٤) ، ومما أبداه من حرص على اختيار الياء مع ألف الإطلاق لتكون قافية حزينة الأداء ، مع محاولات لتكرار الحرف داخل بنية الكلمات، كما في السحر والرقية ، وحرف الشين الذي كرره في أربع كلمات.

____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ٢٥٧ ____

وأنت التي إن شئت أشقَيْت عيشتي

وان شمعت بعمد الله أنعممت باليما

ولم يكثر جميل من معالجة الصور في القصيدة ، وربما دفعه الموقف إلى ذلك، ومع هذا فقد استعان ببعض الصور الاستعارية حين جعل بثينة ،هي السحر، وهي «الدعاء» وحين شخص النوى ليراها ترمى ببثينة المراميا وكأنها هي الأخرى تتحداها وتقهرها، وكذلك كان تشخيص الحمام على السبيل الاستعارى الذي يستبكيه فيه جميل، فيبكي ، مشاركة له في تجربته .

ولعل بساطة اللغة التى عرضنا لها فى كثير من قصائد جميل لا تعنى قصورا فى ملكات الشاعر ، أو نقصا فى قدراته الشعرية وأدواته ، فقد جمع فى ديوانه بين رصانتها وسهولتها ، طبقا لطبيعة الموقف وحجم التجربة ، ولعل فى رائيته التى عرضناها مقارنة بفن الإطالة ، إن هو أراد ذلك فله من طوال قصائده - غيرها - ما أتاح له إظهار كثير من قدراته الفنية التى قد يتجاوز بها عمر أو غيره من شعراء البيئة الغزلية بدويها أو حضريها ، ونظرة سريعة إلى حواره وصوره فى قصيدته الحائية قد تؤكد هذا القول وفيها بقول :

(۱) أمِنْ آل ليلى تغـــــدى أم تروَّحُ وللمُعنتدي أمْسضَى هُمُـوما وأبْرَحُ

(٢) ظُللْنَا لدى ليلى وظلت ركــابنا

بأكسوارها مسحسبسوسسة مسا تسسرُّحُ

(٣) إذا أنت لم تظفر بشيء طلبته

فـــبـعضُ التـــأني في اللبــانة أنجح

(٤) وقامت تراءى بعدما نام صحبتى

لنا، وسيوادُ الليل قيد كياد يَجْلحُ

(٥) بذى أشر كسالأقسحسوان يَزِينُهُ

ندى السطَّلُ إلا أنه هُـوَ أَمْسلَع

⁽٤) ترامى لنا: تتصدى لنا لنراها . يجلع: يسفر وينكشف .

⁽ه) أشر: أسنان صغيرة كأسنان المنجل، وكانوا يحبون الأسنان الصغيرة المفجلة . الأقحوان: نبات له زهر أبيض وأوراق زهرة مفلجة صغيرة .

____ ٢٥٨ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

(٣) كأن خُرامي عَالج في ثيابها

بُعَسِيْدَ الكرى أو فَارَ مِسكِ تُذَبِّحُ

(٧) كأنَّ الذي يَستَوْها مِنْ ثيابها

على رمْلَةٍ من عَسالِج مُستسبطُحُ

(٨) وبالمسك تأتيك الجَنُوب إذا جَسرَت

لكَ الحسيدرُ أم ريًّا بُشَينَةَ تَنْفَحُ

(٩) من الخَفرات البَيضَ حَوْدٌ كأنّها

إذا مسا مسشت شسبرا من الأرض تَنزَحُ

(١٠) مُنعً ما لَهُ لُو يَدْرُجُ الذَّرُّ بَيْنَها

وبين حسواشي ثُوبِهِ اظلُّ يَجْسرَحُ

(11) إذا ضربتها الربيحُ في المرط أَجْفَلَتَ

مَاكُمها، والرَّيح في المرط أفْسَعَ عُ

(١٢) ترى الزُّلِّ يلعَنَّ الرياحَ إذا جَـرَتْ

وبَفَّنَةَ إِنْ هبِّت لهسا الربح تَفْسرَحُ

(١٣) إذا الزُّلُّ حاذَرْنَ الرِّياتِ رأيتَها

من العُـجُب لولاً خـشـيـةُ اللَّه تَمْـرَحُ

(1٤) وإنى وإن لم تَسْمَعى لمقالتي

لأحسمل نفسى في التّناثي وأمدح

⁽٦) الخزامي: نبت زهرة من أطيب الزهر. عالج: رمال. بعيد الكري: لأنه الوقت الذي تفسد فيه روائح الأفواه، أما هي فتحتفظ بطيب ريحها. فأر المسك: وعاؤه ، تذبح: يريد تشق ،

⁽٩) الخفرات : الحييات أشد الحياء. الخود: الحسنة الخلق الشابة أو الناعمة .

⁽١٠) يدرج: يمشي أو يمشي متصعدا، الذر: صغار النمل، والغبار المنتشر في الهواء،

⁽١١) المرط: كل ثوب غير مخيط، الماكم: جمع مأكم ومأكمة، وهي لحمة علي رأي الورك تصل بين العجز والمتن.

⁽١٣) الزل : جمع زلاء ، وهي الخفيفة العُجز .

(١٥) ويرتاحُ قلبي والتُّنوفَــةُ بَيَّنَا

لذاكسراكِ أو ينهلُّ دَمْسعى فسيَسسْفَحُ

(١٦) وبثنة قَد قالت، وكلُّ حديثها

إلينا ، ولو قسالت بسسوء مسملح

(١٧) تقـول: بني عـمى عليكَ أظنّة

وأنت العسدة المسسرف المتسطح

(١٨) وقسالت: عسيسون لا تزال مُطلّة

علينا، وحسولي من عسدوَّك كُسشُّحُ

(١٩) إذا جــئــتنا فـانظُرْ بعينِ جليّـةِ

إلينا ، ولا يغسرُرك من يَتنصُّحُ

(٢٠) رجـــالٌ ونســـوان يودُون أنّني

وإياك نَخْ زَى، يابن عهمي ، ونُفْ ضَحُ

(٢١) وقسالت : تعلم أن مسًا قُلْتَ باطلٌ

أيادى ســبــاً منهن إنْ كنتَ تَمْــزَحُ

(٢٢) وحولى نساءً إن ذُكرتُ بريبَةٍ

شمتن، وما منهن إلا سيفرخ

(۲۳) ووالله ما يدرى جميلُ بن معمر

اليلى بقـــو أم بنــينه أنزَحُ

(٢٤) وكلتاهما أمست ومن دون أهلها

لعُسوج المطايا والقسصساند مسسبع

⁽١٥) التنوقة : المفارة، أو الأرض الواسعة البعيدة الأطراف أو الفلاة لا ماء بها ولا أنيس .

⁽١٨) الكشح: الذين يخفون العداوة.

⁽٢٣) قو : وإد، أنزح : أبعد ،

⁽٢٤) عوج المطايا: الضامر منها.

.... ٢٦٠ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) (٢٥) أمن أجل أنْ عُـجْنا قليـلا ولم نَقُلْ لليلى كــــلامــــ ، لا أبا لك، تَكْلَحُ؟ (٢٦) فمُت كَمَدا أو عش ذميما فإنها جُـيُـوب لليلي تحفظُ الغيب نُصُّحُ (٢٧) سلوا الواجدين المُخْبرينَ عَن الهَوى وذو البث أحسانا يسوح فيسمسرح (٢٨) أتقرح أكباد المحسين كالذى أرى كسسدى من حُبُّ بَثْنَة يَقْسرحُ (٢٩) فيسو الله ثم الله إنى لصسادق لَذَكْــــرُك في قلبي اللهُ وأَمْلَحُ (٣٠) من النسوة السُود اللَواتي أمَوْنني بصــــرمك، إنى من ورائك مِنفح (٣١) لقد قُلن ما لا ينسغى أن يقُلْنَهُ وينْضَحْنَ جلْدا لم يكن فيك يُنْضَحُ (٣٢) بكي بَعْلُ لَيْلَى أَنْ رأى القومَ عرَّجُوا صدورَ المطايا ، وهي في السيسر جُنَّحُ (۳۳) ووالله ما أدرى : أصرر تريده

بغسينة أم كسانت بذلك تَمسزَحُ

(٣٤) عشية قالت: لا يكُنْ لك حاجة

رأيتُك تاسرو باللسان وتَجْسرَحُ

(٣٥) فـقلت: أصرم أم دلال؟ وإن يكن

دلال فـــها منك شيء مملح

⁽٢٦) يقال: هو ناصح الجيب، أي القلب والصدر.

⁽٣٠) الصرم القطع ، منفح مدافع عنك ،

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ______ ٢٦١ ___

(٣٦) إلى وإن حاولت صرمى وهجرتى

فسما قِسبَلى من جانبِ الأرض أفسسَحُ

(٣٧) أَلَمْ تَعْلَمي وجدى إذا شَطَّت الَّنوي؟

وكنت إذا تدنوبك الدَّار أفْسسرَحُ

(٣٨) فإني عسرَضْتُ الوَّد حستى ردَدْتُه

وحستى لَحَى فسيك الصَّديق وكُسشُّحُ

(٣٩) فَأَشْمَتُ أَعَدائي ، وسي بما رأى

صديقى، ولا فى مسرجع كنتُ أكسدَحُ

(٤٠) فـهـلاً سالت الركب حين يَلَقْني

وإياهُمُ خَرِينَ مِن الأرض أَفْسيَحُ

(٤١) أأكْرمُ اصحابي وأبذلُ ذا يدى

وأعرض عن جهل الصديق وأصفح؟

(٤٢) وأخشر قدولا والحسيب مُوكل

سقى أهل جُمل حيث أمسوا وأصبحوا

(٤٣) أجشُ هزيمُ الرَّعـــد دان رَبَابُه

له هَيْدُبُ جمّ العَدِيثِ النين رُجُّحُ

(٤٤) ذكرتُك يومَ النَّحر يا بَثْنَ، ذكْرَةً

على قَسَرَنِ والعسيسُ بالقَسوم جُنَّحُ

(٤٥) دُهنَّ بأسقَاط اللغام كانَّه

إذا قَطَعَت الريحُ قَدرُ مُسسَرحُ

⁽٤٠) الخرق: الأرض الواسعة تنخرق فيها الرياح. الأفيح: الواسع.

⁽٤٣) الأجش: الغليظ الصوت، يصف المطر. الرباب: السحاب الأبيض. العثانين الهيدب: الحواشي. الشعانين: جمع عثنون، وهو أول المطر، أو ما بين السماء والأرض منه، أو المطر عامة. الرجع: الثقلة المتلئة ماء.

⁽٤٤) قُرَن : حبل . العيس : الإبل يخالط بياضها شقرة.

⁽٥٤) الأسقاط: جمع سقط، وهو ما أسقط ، اللغام: الزبد ، القر : الحرير ، المسرح: المرسل،

(٤٦) ويومَ ورَدْنَا قُــرْحَ هاجَتْ لي البُكا

من الوُرْقِ حسَّاءُ العِللاَطَيْن تَصْسدَحُ من الوُرْقِ حسَّاءُ العِللاَطَيْن تَصْسدَحُ (٤٧) ويومَ ورَدْنَا الحسجر، يا بَثْنُ، عَادَني

لك الشوقُ حتى كِلْتُ باسمكِ أَفْصِحُ

(٤٨) وليلة بتنا بالجُنينة هاجَني

سناً بارق من نحسو أرضك يَلْمَحُ

(٤٩) قعدْتُ له والقومُ صَرْعَى كأنهم

لدى العيس بالأكوار خُيشْبٌ مُطَرِّح

(٥٠) أراقبيه حستى بدا مُستَسبَلُجٌ

من الصبح مشهور وما كِدْتُ أَصْبِحُ

(٥١) وليلة بتنا ذات حاج ذكرتُكُم

هُدُوًا وقسد نامَ الخَليُّ المُصَسحَّحُ

(٥٢) وبت كئيبا لا دكارى وصُحبتى

على مُسشرع فانهلت العَين تسفح

(٥٣) ويومَ أمَانٍ قبال لي فعصيَيْتُهُ

أفِق عن بُشَين، الكاشحُ المُسَنعُ

(٥٤) ويوم نزَلْنَا بالحسبال عَسشيَّـةُ

وقد حبست فيها الشراة وأذرح

(٥٥) ذكرتُكم فانهلت العين إنها

إذا لم يكن صَـــبُـر أخفُ وأَرْوُحُ

⁽٤٦) قرح: وادي القري أوسوقها. الورق: الحمام. حماء: سواد. العلاط: صفحة العنق.

⁽٤٧) الحجر: أرض ثمود،

⁽٢٥) ذات حاج: موضع ، هدوا : أي بعد أن هدأ الليل وسكنت الأصوات فيه .

⁽٥٥) الحبال: الكثبان الرملية المستطيلة ، الشراة: من أداني الشام بفلسطين. أذرح : مدينة ، حبست: يريد غابت وراء هذه الكثبان الرملية.

(٥٦) وليلة عسرسنا بأودية الغسضا

ذكرتُك، إِن الحبِّ داء مُسبَسرَّتُ . (۵۷) ويومَ تَبوُكِ كِدُّت من شِدَّةِ الأسي عليك بما أخسفي من الوَجْسد أصسرَّحُ

(1)

وعلى النهج التقليدى يبدأ جميل القصيدة مصرعاً في مطلعها ، ويصور في لوحة بدوية مشهد الركب ، ويشغله منه على المستوى الزمنى الغدو والرواح ، ومن حديث الرحلة والفروسية يصور شدة سواد الليل ، ونوم الرفاق وشدة المعاناة وبعد المسافة ، ووعثاء السفر التي انعكست على تعب المطايا والرفاق (٢٤) ، وسرعان ما يشير إلى الأعداء والرقباء مكملا بهم جوانب الصورة البدوية ، أو مشيرا إلى الدور الهام الذي يلعبونه في واقعه الغزلى ، وواقع صاحبته معه (١٧ – ١٨).

فإذا ما انصرفنا مع جميل من سياق المقدمة إلى منتهاها تبدت لنا مقومات القصيدة من خلال لرحات ثلاث: يرسم في أولاها صورة من مقاييس الجمال الحسى كما تذوقها ، وتخيلها في صورتها المثالية ، من خلال رؤيته بثينة أولا ، كما بدا من خلالها متأثرا بقصائد الغزل العربي الذي سبق إليه ، أو عاصره ، حول تلك المقاييس المرصودة للجمال ثانيا ، فإذا صاحبته ذات أشر كالأقحوان ، يزينه ندى الطل ، أو هو أملح ، وإذا ما يفوح منه الخزامي والمسك ، وإذا هي تجمع بين الحياء وصغر السن كسمات جمالية أخرى ، وهي من الحرائر المترفات تنعم بثراء قومها ، تدل على ذلك أثوابها ، وهي تتمايز على كل من سواها مهما حاولن تقليدها أو التشبه بها ، كما تتمتع بحديث عذب ، يستمتع به منها خليلها (الأبيات ٥، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٢ ، ١٢ ، ١٢) وإذا الشاعر يستكمل مقومات اللوحة من خلال ما يرسمه من جوانب نفسيتها تقليدا – بذلك – لمسلك عمر ، وإن كان يظل له تعيزه الخاص هنا أيضا . إذ يصور شدة حرصها عليه ، وحيلتها التي تكدر ذهنها لتبتكرها ، لعله ينجو من أذى قومها ، كما رسمها في الرائية ، وكذلك رسمها عمر ، ولكنه يحور فيها هنا ، فبدلا من أن ينظر الى غيرها ، تطلب هي منه النظرة الجلية للرقباء والوشاة الذين يتربصون بهما معا من رجال أو نساء ، ثم تبين ما يحدث من شماتة النساء بها (الأبيات ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) . (٢ ، ٢١) . ٢٠) .

فهو ينتقل باللوحة إلى عالم الفتاة ، ليحكى كيف تفكر ، وتتصرف معه، وكيف تكشف عن حرصها عليه من خلال نصائحها المختلفة .

وفى اللوحة الثانية تشتد بداوة جميل ، وتتكشف ملامح عذريته فى صور مختلفة ، يدخل إليها بعد تقديم دقيق يطلب فيه أن يسأل عنه الواجدون الذين عانوا عذاب الهوى، وذاقوا آلامه ، ليطرح من خلالهم صورا مطلقة تتعلق بحبه ، فإذا به يفوقهم جميعا ، فهو ذى بث ، يبوح فيصرح ، ولا تقرح أكبادهم ، كما يحدث له من بثينة ، ويقسم على نفى ما يعادل حبها فى قلبه ، ليكشف عن طبيعة الوشاية التى يوجه فيها الاتهام لمن يقوم عليها (الأبيات ٢٧ – ٢٨ – ٢٩) . ثم يعاود الحديث العذرى ثانية من خلال حواره معها حول مفارقات الماضى والحاضر ، على ما دب بينهما من مشاهد الفراق ، وما ظهر من الكاشحين ، وكيف يكون حاله إذا هى أصرت على مشاهد الفراق ، وما ظهر من الكاشحين ، وكيف يكون حاله إذا هى أصرت على هجره وصرمه (الأبيات ٣٦ – ٣٧) وثالثة يكرر ذكراها مرددا يوم النحر (٤٤) وفى هفره اللوحة بدا جميل فى صورة فتى البداوة الذى مزقه الهوى وأسقمه ، فلم يبن مقوماتها إلا على الذكريات، وتصور ضيق الأرض به إن هى هجرته ، وما يحدث له دون بقية المحبين ، مما أشرنا إليه من واقع دلالة الأبيات التى راحت – فى مجملها حكى أنماطا متعددة من صراعاته الداخلية والخارجية على السواء .

وفى اللوحة الثالثة يبدو جميل بطلا وفارسا ، يوظف بطولته فى عالمه الخاص، فمحوره الغزل يكاد يذكرنا بما حاول عنترة إثباته لعبلة من فروسية وبطولة:

هلا سالت القوم يا ابنة مالك

إن كنت جـــاهلة بما لم تعلمي

إذ لا أزال على رحسالة سسابح

نهـــد تعــاوره الكمـاة مكلم

ليتخذ جميل شهوده أيضا من بين الركب:

فسهسلا سسألت الركب حين يلفني

وإياهم خسسرق من الأرض أفسسيح

تُم هو يبدو عفيفا عفة عنترة ، وإن كان موقف عنترة يظل مرتبطاً بفروسية حربية خاصة :

يخببرك من شهد الوقيدة أننى أغسب الوغى وأعف عند المغنم

وكذلك يبدو جميل مع رفاقه ، كريما ، عفيفا متسامحا يعرف متى يصفح عنهم:

أأكسرم أصسحسابي وأبذل ذا يدى

وأعرض عن جهل الصديق وأصفح؟

وسرعان ما تغلبه العواطف الجياشة التي تدفعه دفعا إلى الدعاء لها، ولأهلها بالسقيا ، في ذلك التضمين الذي عرضه في البيتين (٤٢ – ٤٣) .

بعدها يعود إلى شواهد متعددة يرصدها حول فروسيته ، فينسج منها صورا ترتبط بذكريات أيام عرفت له مع بثينة ، وأخرى كانت له رفاقه ، فيذكر يوم وادى القرى وقد أبكاه صوت الحمامة ، وكأنه يذكرها بأدلة يقينية على موضع الذكرى وزمانها ، وكيف استبد به الشوق من نحو ديارها ، حتى بدا انبلاج نور الصباح ، وكذا ليلة بات بمنطقة «ذات حاج» ، وظل مسهدا وقد نام الخلى من حوله ، وكذلك يوم «معان» حيث نصحه أصحابه بالبعد عنها ، ويوم نزل بالحبال ، وليلة أقاموا بوادى الغضا ، ويوم تبوك حيث كاد من شدة أساه يصرح بهواها (الأبيات ٤٦ إلى ٥٠) . فهو يتخذ من أيامه شواهد على حبه لبثينة ، مسجلا أنه في عالم ترحاله وتنقله لم يخل منها حسه ، ولم ينأ عنها حنينه ، بل زاد إليها شوقا ورفضا لنصائح الرفاق، وقد بدا بينهم الفارس الأوحد في دنيا الهوى .

(Y)

والقصيدة طويلة يكثر فيها السرد والتصوير ، ولعلها تسجل أيضا بطولة فنية لجميل ، إذ تتراص فيها اللوحات ، وتلتقى الصور وتتعدد المواقف، وفيها يبدو حريصا على صيغ الحوار من خلال قوله وقولها (تقول: بنى عمى عليك أظنة .. وقالت: عيون لا تزال مطلة .. وقالت تعلم أن ما قلت باطل .. عشية قالت: لا يكن لك حاجة .. فقلت: أصرم أم دلال .. فهلا سألت الركب ...

ومع الحوار يتعدد الأطال ، وتتعدد – من خلال حركتهم – الحدود المكانية والزمانية بين ماض وحاضر ، كما تتعدد أيام الماضى من قبيل رصد الذكريات وتصويرها ، ويسيطر على المشاهد تعدد الذكريات وامتداد شريطها من خلال كسر حاجز الزمن ، واستدعاء الماضى البعيد . وتظهر بطولات ثانوية تنسب إلى بعض النساء ممن يقمن بالوشاية لدى جميل ، وهو يعرض ما صدر منهم من أقوال ، ويصور موقفه منهن (٣١) .

ففكرة البطولة واردة – إذن – حول جميل وبثينة ، ثم حوله كفارس وسط رفاقه، وعلى أساس منها يفلسف المواقف ، ويصوغ نصائحه الغزلية التي استخلصها من واقع تجربته الممتدة ، وصراعاته الدائبة مع كل ما حوله في سبيل استمرارها:

إذا أنت لم تظفىر بشيء طلبستسه

فبعض التائي في اللبانة أنجح

وحين يربط التجربة بأصدق خصائص واقعه ، ويصور ما انتابه من يأس ، إذا به يندفع ساخطا:

فمت كمدا أوعش ذميما فإنها

جيسوب لليلي تحفظ الغيب نصح

ومع الملامح الفنية القصصية تظهر أيضا صيغ توكيدية ، يستعين بها جميل في إثبات صدق التجارب ويطرح المزيد من توكيدها كما بدا من قسمه المزدوج وتوكيده الثلاثي في بيت واحد:

فـــو الله إنى لــادق

لـذكــــرك في قلبي ألـذ وأملح

ثم معاودة القسم:

ووالله مسسا أدرى : أصسسرم تريده

اليلى بقَـــوً ام بـــينة انزح

وقوله: ووالله ما يدرى جميل بن معمر

بشسينة أم كسسانت بذلك تمرح

ولا يخفى فى معالجة القصيدة - كما قانا - حرص جميل على التصوير ، وقد مر بنا منهجه فى تصوير اللوحات الكبرى، وكيف رسمها من خلال أدوات دقيقة ، حرص فيها على إبراز معالم صنعته ، ابتداء من الصور التشبيهية التى تأتى متتابعة كلبنات متسقة للصورة ، بذى أشر كالأقحوان ، كأن خزامى عالج فى ثيابها ... ، كأن الذى يبترها من ثيابها ، أتفرح أكباد المحبين كالذرى ... ، والقوم صرعى كأنهم لدى العيس خشب مطرح ... ، من الخفرات البيض كأنها ... ، ثم ما ظهر - أيضا - من حرصه على الكناية كأن يكنى عن رقتها وترفها ونعمتها ، لو يدرج الذر بينها وبين

حواشى توبها ظل يجرح أو عن سيطرة الهوى عليه ،أرى كبدى من حب بثينة يفرح ، أو ما كان من بناء الصورة من خلال الموقف الاستعارى حينا آخر ،لذكرك فى القلب ألذ وأملح ، أو فى صورته وهو ،يأسو باللسان ويجرح ، أو حين يعرض ،الود وهى ترده إليه ، أو سنا البرق من نحو أرضها وهو يهيجه .

ويزيد صوره دقة أداء بما حرص عليه من تكرار توكيدى حول تفاصيلها ، أو صوتى لبعض ألفاظها ، بما يكسب القصيدة إيقاعاً خاصا (أمن آل ليلى – لدى ليلى – ترى الزل ، إذا الزل ، فو الله ثم الله ... والله .. ، ثم هذا التكرار الثابت في اللوحة الأخيرة : ويوم وردنا .. ويوم وردنا .. وليلة بتنا .. وليلة بتنا ، وبت كثيبا ، ويوم معان .. ويوم نزلنا ، وليلة عرسنا، ويوم تبوك إلخ .

وهى سمة رأيناها من قبل فى شعر جميل ، وكأنما أصبحت ظاهرة عامة تستند إليها صياغته الجمالية ، كما هو الحال فى موقهه البديعى الذى لا زال يردد فيه أنماطا من طباقاته (تغتدى - تروح ، رجال ، نسوان ، فمت ، عش ، تأسو وتجرح ، صرم ، دلال ، الصديق ، الكاشح ، عرضت ، رددت ، أعدائى ، صديقى ، أمسوا ، أصبحوا ، أخفى ، أصرح . وكذلك ما بدا من جناساته المتعددة ظللنا وظلت ، الريح فى المرط ، الريح فى المرط ، الريح فى المرح . وكبدى ، قان ينصحن ينصح ، الصبح أصبح . .

فالقصيدة تسجل قدرات جميل الفنية إذا ما قصد إلى الإطالة وعرض الصور الجزئية ، والتوقف عند التفاصيل ، ولم تكثر القصار عنده والمقطوعات إلا أن تكون استجابة منه للمواقف الغزلية ، بحكم تخصص القصيدة في هذا الموضوع دون سواه ، وعلى أية حال فهي تثبت أيضا مكانته بين شعراء مدرسة الصنعة ، التي عده النقاد امتدادا لها ، سواء في حرصه على تنقيح صوره ، أو في معاودة النظر في انتقاد لفظه على السواء .

وعلى هذا النحو طلع علينا جميل بأمله فى الخلاص مجسدا من خلال حواراته فى اليائية كما كشف عن ازدواجيات متعددة فى مناهج صنعته الفنية حين استوقفته فكرة الإطالة فى القصيدة الحائية وأشباهها من قصائده .

من مدرسة جميل كثير وتعميم الظاهرة

وصاحب الموقف هو كثير بن عبد الرحمن الخزاعى، شاعر غزل، وتلميذ يحسب على مدرسة جميل وإن قيل أن غزله كان صناعيا (١).

وقد لمع اسم كثير واحدا من شعراء الغزل العذرى ، أكثر مما ظهر من نبوغه في أي موضوع آخر، فهو يعد واحدا من أقطاب مدرسة البداوة الغزلية التي رأيناها من قبل امتداداً لتيار غزل متيمي العصر الجاهلي ، منذ المرقشَّيْن الأصغر والأكبر ، وعند الله بن العجلان وغيرهم .

على أن شعره فى الغزل لم يغلق أمامه المجال ليخوض غيره من الموضوعات وكأنه لم يحرص على الالتزام بحدود التخصص ، فقد تجاوزها حين بدا مادحا حتى لقبه الناس بشاعر الخليفة ، حيث أصبح من كبار شعراء البلاط المروانى ، وهناك قام بالدور التقليدى المطلوب من الشاعر وقتئذ فى الدعاية السياسية للحكم الأموى، وتأكيد شرعيته ، وعندها بدا موقف كثير فى غاية الأهمية والخطر لما عرف عنه من تشيعه، وما انتشر حوله من أخبار تؤكد انتماءه إلى الشيعة الكيسانية ؛ الأمر الذى ترك أثراب بالتأكيد – فى نفوس أئمته ، حتى استنكر بعضهم موقفه من ممالأة الأمويين على جساب الشيعة ، فقال له الإمام محمد الباقر ،أتزعم أنك من شيعتنا وتمدح آل مروان ؟(٢) .

ويبدو أن كثير كان أقرب إلى الرغبة فى الانتشار وذيوع مكانته من خلال الجمع بين شهرته الغزلية والمدحية معاً ، فتعددت رحلاته بين المدينة والشام ، فمدح عبد الملك ، ورحل إلى مصر ، فمدح عبد العزيز ، وإلى العراق حيث مدح بشر بن مروان ، وكان طبيعيا أن يبدو فى هذا النمط من فنه تقليدى الأداء إرضاء للممدوحين والبيئة النقدية من حوله ، وتسجيلا لدوره كمادح بين شعراء البلاط الكبار .

أما في مجال الغزل فقد عدت قصة كثير واحدة من قصص الحب العذرى، فقد أحب عزة وأحبته ، ولكنها تزوجت – على نحو ما يتردد في قصص غيره من

⁽١) الغزل (د. سامي الداهان) ١/ ٢٥٤ .

⁽٢) خزانة الأدب للبغدادي .

العذريين – من رجل آخر ، مما دفعه إلى حالة من الضياع والحرمان، حاول أن يترجمها في شكواه الحزينة، حيث فزع إلى فنه الشعرى، يصور ، ويسترد الوقائع التى كان يعيشها في حياته الغزلية، حتى أصبح الغزل موضوعا بارزا في شعره ، فهو وثيقة تقرنه بمدرسة الغزل البدوى ، وتضمه إلى شعرائها المشهورين ، بحكم ما يكشفه عن طابع تجاريه وواقعه النفسى ، وإن كان قد اختلف عنهم حين اصنرف بغزله عن إطار التخصص الكامل فيه ، إلى توزيعه بين قصائد متخصصة منجانب ، والاكتفاء في غيرها بالمقدمات التي يمهد بها لمدائحه على الشاعر العربي التقليدي من جانب آخر ، ولكنه على المستويين – معا – استطاع أن يعرض تجاربه ، وأن يجيد تصويرها ومعالجة تفاصيلها .

أما من حيث الانتماء الفنى فتتكرر المحاولات حول إدراج كثير ضمن مدرسة الشعراء الرواة من مدرسة عبيد الشعر التى انتمى إليها جميل ، وتمتد فى قدمها إلى زعامة أوس بن حجر، وعرفت بخائصها الفنية من دقة النظم فى الموسيقى ، وتمحيص الصورة، واستقصاء المعنى، ومعاودة النظر فى الموسيقى ، وترتيب المحسنات ، وترصيعها على نحو ما رأيناه أيضا عن جميل من قبل .

وقد ترك كثير رصيدا شعريا لفت نظر البيئة النقدية على اختلاف اتجاهاتها، ودخل شعره في إطار التقويم لديها ، فتعددت حوله الأحكام بين الإعجاب به بما يرفعه إلى درجة راقية ، حتى يدرج اسمه ضمن كبار الشعراء في الجاهلية والإسلام. ومن الآراء ما وضعه في الطبقة الثانية من شعراء الإسلام ، ومع هذا التعدد في الآراء تظل مكانته رهنا بإثارة الجدل حولها ، حتى شغلت البيئة الأدبية والنقدية ، مما يضعه في مصاف كبار شعراء العصر الذين أسهموا في الحركة الأدبية فيه من ناحية ، وشاركوا في تنمية مدرسة تراثية لها دورها في موضوع الغزل والصنعة الفنية من ناحية أخرى .

وتنتهى قصة حبه إلى ما كان من شأنه مع عزة منذ كان يرعى الغنم ، وهى فتاة صغيرة ، ولما شب عن الطوق راح ينظم ما يصور تجربته من منطلق حسه العذرى على غرار قوله :

خلیلی هذا رسم عسزَّة فساعیقسلاَ قُلُو صَسَیْکُمسا ثم انظُرا حسیثُ حلّت ومسا تُرابا کسان قسد مس جلدها وبیستسا وظِلاً حسیثُ بانَتْ وظلّتِ ولا تياسا أن يمحم الله عنكما

ذنوبا إذا صليت سلاما حيث صلت

وما كنتُ أَدْرى قبل عبزة ما البكا

ولا مروجهات القلب حميتي تولت

وكنت كمقطع الحسبل بيني وبينها

كناذرة نَذرا فيسلمارُفت وجلت

فقلت لها يا عز كل مصيبة

إذا وطئت يومسا لهسسا النفس ذلت

ويبدو أن موقف كثير ظل موزعا بين فنى الغزل والمدح ، حتى جعله أقل مكانا فى الفنين كليهما، ممن تخصص فى واحد منهما من شعراء العصر ، فهو يبدو مادحا شيعيا ، حتى ليعرف به الدكتور شوقى ضيف فى باب شعراء الشيعة (۱) ، ولكن شعره فى الغزل أيضا يدرجه ضمن باب المتخصصين فيه، أو على الأقل – مع الذين خصصوا له قصائد مستقلة . ويبدو أنه – نتيجة ذلك كله – بدا أقل صدقا فى غزله من جميل ، حتى اتهمه بعض القدماء بأنه يتقول ولم يكن عاشقا ، وكان جميل صادق الصبا والعشق وهو اتهام تردد عند ابن قتيبة على لسان أبى عبيدة من أن جميلا كان يصدق فى حبه ، وأما كثير فكان يكذب فى حبه (۲) .

وفى الدراسات الحديثة رأينا الدكتور الدهان يضعه فى قائمة أصحاب الغزل الصناعى، بما ظهر من تخبط فى شعره الرقيق، وسلامة أسلوبه، وجنوح معانيه الغزلية إلى مدرسة جميل، وما نرى إلا أنه التحق بهم إلا أنه ابتلى بالسياسة (٢).

ولعل وقفة مع إحدى قصائده قد تكشف لنا النقاب عن حقيقة موقفه بين شعراء هذا الاتجاه الغزلي .

⁽١) العصر الإسلامي ٣١٩ .

⁽٢) الشعر والشعراء.

⁽٣) الغزل ٧ه .

الحائية وصراعات الغزل الراثى

وفيها يقف كثير نادبا حظه العاثر بعد قصته الطويلة مع عزة وقد أسدل عليها الستار، فلم يجد إلا شعره يفزع إليه مصورا حجم الكارثة. وكاشفا كل صراعاته النفسية قائلا:

(1) سراج الدُّجي صُفْر الحشا مُنْتَهي المُني

كشمس الضّحي نَوامَةٌ حين تُصْبحُ

(٢) إذا ما مَشَتْ بينَ البُيبوت تخزّلت

ومسالت كسمسا مسالَ النّزيفُ المُرنّعُ

(٣) تعلُّقتُ عَـزا وهَى رُؤدٌ شـبابهـا

عسلاقسة حُبُّ كسادَ بالقلب يَرْجع ·

(٤) أقسولُ ونضوى عند رَمسها

عليك سللم الله والعين تسفح

(٥) وقد كنتُ أبكى من فراقك حيدة

وأنت لعَسمسرى اليسومَ أنأى وأنزحُ

(٦) فيا عز أنت السدر قد حال دُونه

رجيع تُراب والمسفيح المُضَرَّح

(٧) فيهالاً فداك الموتُ من أنت زينُه

ومَنْ هو أسسوا منك دلا واقسبَحُ

^(*) ديوان كثير ١ / ٤ .

⁽١) صغر الحشا: ضامرة البطن، نوامة: مترفة .

⁽٢) تخزلت : تثاقلت في مشيها . النزيف : السكران .

⁽٣) النضو: البعير المهزول.

⁽٦) رجيع التراب أخرج من الحفرة ثم رد إليها، الصفيح: الحجر العريض، المضرج: المعشوق المعد الضريع .

____ ٢٧٢ _____أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____

(٨) على أمُّ بكر رحمه وتُحيه

لهـــا منك والنأثي يود وينصَحُ

(٩) وما نظرَتْ عيني إلى ذي بَشَاشَةٍ

من الناس إلا أنتِ في العَــيْن أَمْلُحُ

(١٠) ألا لا أرى بعد ابنة النّضر لذّة

لشىء ولا مِلْحـــا لمن يتَـــملّحُ

(١١) فسلا زالَ رمسُ ضَمَّ عسزَّة سسائلاً

به نعسمةً من رحسمة الله تسفّعُ

(١٢) فإنَّ التي أحببْتُ قد حالَ دُونَها

طوالُ اللَّيالي والضريحُ المُصَافِيحُ

(١٣) أرب بعسيني البكاكل ليلة

فقد كاد مجرى الدمع عيني يَقْرَحُ

(14) إذا لم يكُنْ ما تسفّحُ العَيْنُ لي دما

وشر البكاء المستمعار المسيع

(1)

فهو يرسم لوحة متميزة في عالم صراع العذري ورثاء المحبوبة ، بكل ما يحسه من آلام الواقع ، وما يلح على ذاكرته من ذكريات الماضي، وفيها يكاد كثير يقع ضحية تخبطه وصراعاته ، خاصة أمام عينيه خيوط الزمن، وتتداخل أبعاده ، فلا يكاد يميز من بينها ما يتصل بحقائق الماضي، ولا مصائب الحاضر، وهو اختلاط ينجم عن طبيعة الموقف الذي أفقده القدرة على الفصل الواضح بين الصور ، حتى تداخلت لديه على هذا النحو .

ففى لوحة غزلية رسم كثير صورا لصاحبته من خلال اجترار الذكريات ، فهى «سراج الدجى» «صفر الحشى» «كشمس الضحى» «روءد شبابها» «تتمايل في مشيتها»

⁽١٠) الملح : الملاحة .

⁽١٣) أرب : لزم وأقام .

⁽١٤) المسيح : الجري .

«وهي الدر» وهي «ابنة النضر» «شديدة الملامة» . وبدا طبيعيا أن يقف بمعرض الغزل عند تلك الدلالات المعنوية العامة التي لا تخصص وصفا حسيا، إلا فيما ألح عليه من تصوير مشيتها ورشاقتها ، بينما برزت بقية الصور مصاغة جماليا على نحو من التعميم يتسق مع حالة الشاعر النفسية. وفي لوحة ثانية يرسم مشهدا قاتما للقبر والموت، وفيها - أي اللوحة - يسكب الكثير من أحزانه وآلامه ، خاصة حين يتعلق الموت بها، فتتدفق دموعه التي يختلف مدلولها عما كان عليه دمعه يوم فراقها ظاعنة بين قومها، ويوم أن كان يستمتع بما يتهمها به من بخل وهجر في علاقتها معه، ولذلك لم يبق أمامه سوى دموعه التى ربما ساعدت على تسجيل إخلاصه لها من خلال تلك الصيغ الدعائية التي راح يسكبها على قبرها، وقد تيقن أنه لم يبق له من حياته إلا تلك القتامة التي يخسدها عرضه المستمر من البكاء ، عليك سلام الله، ، فهلاً فداك الموت، ، وهي صيغ تبدو موائمة لموقفه الراثي الغزلي الحزين ، إذ لم تبق أمامه إلا صور الذكريات من ،علاقة حب كاد بالقلب يرجح، ،وكيف بكي من فراقها حية، «وما نظرت عينه إلى ذي بشاشة إلا وكانت هي الأملح، وهي : «التي أحبها» . وفي مقابل شريط الذكريات راح يرسم واقعها أمامه من خلال البعد الأبدى وأنت اليوم أنأى وأنزح، وقد حال دونها طول الليالي ، وذلك البعد الحسى الذي لا يرى فيه إلا «رجيع تراب : ووصفيح مضرج والضريح المصفح ولذلك يتمنى لو أن الموت فداها لحسنها على كل الناس، أما وأن ذلك لم يحدث فلم يجد أمامه إلا ما يستند إليه من دموعه التي لا يكف عن سكبها، فقد جاء له موتها بكل الأحزان افالعين تسفح، وقد اأرب بعينيه البكاء كل ليلة، وفكاد مجرى الدمع يقرح عينه، وهو يبكيها أشد البكاء بكثرة من دموعه التي يتمني لو كان دما .

ولا نستطيع أن نزعم أن اللوحة غزلية كاملة، ولا هى رثائية بالصورة التقليدية أيضا، ولكنها مزيج بين الموقفين . والموقفان متناقضان ومتصارعان، فليس طبيعيا أن يلتقى غزل ورثاء ، ولكنها الحالة النفسية القاتمة التى يعيشها الشاعر ممزقا فى صراعه بين ماضيه وواقعه فلا يكاد يتبين الحقائق إلا من خلال رؤية ضبابية تلتبس عليه فيها الذكرى بالواقع، مما يدفعه إلى عرض تتداخل فيه الصور على هذا النحو .

وعلى هذا يبدو تمايز القصيدة ، لأنها تقربه من تجربة العذريين، لا في قسوة التجارب وشدتها ، كما رأينا عند جميل ، ولكن في حالة ذبولها وخفوتها أمام قضية الموت التي لا يستطيع إلا أن يسلم بها ، ويستسلم لها ، وعليه – عندئذ – أن يكتفى بتصوير موقفه إزاء صاحبته التي اختطفت ، فإذا هو لم ينس من صورها ما رصده في بعض لوحات القصيدة ، وإذا هو يكاد ينسى الموت ، فيعيد من شريط الذكريات ما

يساعده على نسيان مصيبته مؤقتا ، حتى إذا صدمه الواقع عاد إلى حالة القتامة والضيق حزينا باكيا .

(Y)

وعلى المستوى الفنى تبدو القصيدة دفقة شعورية متجانسة، فهى تدور حول خط نفسى محوره التمزق والصياع أمام رهبة الموقف وأساسه الصراع والحزن الذى يطرحه الواقع والذكريات معا ، وكأن الشاعر لم يتنفس إلا من خلال تلك الكآبة ، وذلك الضيق والحزن ، مسجلا صورة درامية يكشف بها كيف يسدل الستار بين المحبين في البيئة البدوية ، خاصة إذا ما فقد أحدهما ، وكأن السبل قد انقطعت أمام كثير عن التجديد والإداع إلا من خلال صورة مطروقة مستهلكة ، بدا فيها تقليديا، فليس ثمة فسحة نفسية يقف فيها هادئا على طلل ، أو يقدم للقصيدة بمدخل آخر إلا ما يتعلق بالغزل حين يتناسى حاضره، فإذا ما أفاق من نشوة الماضى وجد نفسه ضحية آلام الحاضر ، فانقلب راثيا ، مكملا بذلك منطق الصراع الذي عاشه .

ويظل لافتا للنظر في هذه القصيدة – بصرف النظر عن جدة موضوعها – تلك المزاوجة بين موضوعين يصعب أن يلتقيا في الشعر العربي على الصعيد الفني أو النفسي، إذ قلما نجد اتساقا بين الصيغة الغزلية والرثائية في قصيدة واحدة ، ولكن مع توسيع مجال الرؤية النقدية يمكن أن نلمح في القصيدة اقتداء بما صنعه الشعراء في باب الرثاء الذي لا يتجاوز – عند بعض شعرائه – أن يكون صورة ماضية حزينة تمزج بين المدح والرثاء . كوجهين لعملة واحدة .

ولعل سيطرة النغم الحزين على القصيدة قد دفع الشاعر دفعاً إلى ذلك القصر الملحوظ ، والتخلى عن الدقة فى حقل الصورة ، أو استكمال جوانب اللوحة الفنية ، فلا شك أن البكاء كان معطلا لكثير من قدراته . وربما حجب الكثير من طاقاته الخيالية ، أو سلبه قدرا من أناته التى اعتادها فى نظم شعره ، ولعل طابع التجربة قد ضيق عليه مجال الإبداع على مستوى ضبط حركته ضمن سياقات المدرسة الفنية التى ينتمى اليها ، وترتد بأصولها التاريخية إلى أوس بن حجر والطفيل الغنوى وغيرهما منذ الجاهلية المبكرة ، من هنا برزت القصيدة تلقائية الأداء ، وسادت عفوية المعالجة التى تقربه إلى عالمه الاجتماعى فى مدرسة الحب ، أكثر مما تطرحه حول توصيف موقفه الفني فى مدرسة الصنعة الأموية ، فهو يصدر – هنا – من منظور يختلف عما درج عليه هو نفسه فى صوره الأنيقة المشهورة على نحو ما رسمته لوحته الفنية:

ألا ليستنا يا عسن كنا لذى غنى بعسيسرين ذرْعَى فى الخسلاء ونعسرُب بعسيسريْن ذرْعَى فى الخسلاء ونعسرُب كسلانا به عسرٌ فسمن يرنا يَقُل على حسنها جرباء تعدى وأجسرَب إذا مسا وَرَدْنا منهسلا صاح أهله علينا فسما ننفك نُوْمَى ونُضْرَب (١)

فهو يعرض الصورة في أناة واضحة من خلال الأمنية التي تنتزعه من إسار واقعه، ليعيشها بكل أعادها، إذ يبدوان في إطار الأمنية بعيرين يرعيان في الخلاء، ويبدو عليهما من مظاهر المرض والعدوى ما يجعل الناس ينفرون منهما إلى حد الفرار منهما ، فإذا ما رآهما أحد قرب مورد للمياه صاح بهما ، وراح يضربهما حتى يبعدهما عنه وكأنه يبلور في هذا المشهد التصويري قضية الحرمان، وكيف يريد الانفلات منها، والخلاص من قيود المجتمع ، وأغلال الرقباء، والوساة، فيبدو – في هذا الإطار – عذري الهوى ، كما بدا فنان الصنعة والصورة في نفس الوقت ، إذ ما زالت أطراف الصورة تشغل ذهنه ، وما زالت إمكاناته الخيالية تنطلق بكل حيويتها ، فترسم بقية الرتوش الفنية حول المشهد :

نكون بعييرى ذِى غِنى في ضيحيا في الأهو يَرْعَانا ولا نحن نُطْلَبُ يطرِّدُنا الرَّعيَان عن كل تَلْعَية ويمنع منا أن نُرَى في المه نَشْرَبُ ودِدْت وبيت السله أنّك بَكُسرة هجان وأنى مصعب ثم نه نهرب

فهو لا يريد لها أو له وظيفة فى الحياة إلا تبادل الهوى فحسب، ولذا يطرح امتداد الأمنية استكمالا للأبيات السابقة ، فلا هو يرغب أن يرعى ، ولا أن يُطلب، وكذلك هى ، بل يريد مزيدا من نفور المجتمع ومطاردته لهما دون أن يأبه بذلك ، بل يجد فيه سعادته ومتعته ، بدليل ما يختتم به اللوحة من إطار قسمى يصرح فيه بفكرة

⁽١) نعزب: نبعد في المرعي عن الحي. البكرة: الناقة الفتية . الهجان : الكريمة . المصعب: الفحل من الإبل .

الهرب التي رآها نهاية المطاف في حدود الصورة المتخيلة التي استوحاها من أعماق البيئة .

فمثل هذه الدقة، وتلك الأناة فى التصوير لا نكاد نلتمسها فى القصيدة بحكم ظروف الموقف الباكى الذى خضع له كثير ففرض نفسه على كل أدواته ، مما أدى إلى نميز القصيدة وتفردها – بالضرورة – فى هذا الإطار التصويرى .

على أننا فى هذه الرؤية لطبيعة قصيدة كثير من حيث موضوعها وأداتها ووظيفتها لا نستطيع الزعم بهبوط مستواها الفنى بل جاءت فيها قوة الأداء رهنا بتمثل الموقف ومعايشته ، ومع هذا فهى لم تخلُ تماما من مقومات الصنعة ، فقط تخفف منها الشاعر عما درج عليه فى شعره بوجه عام، أليس متخصصا فى الغزل والمدح ومنتميا إلى مدرسة للصنعة تعرف طريقها إلى كبار شعراء الجاهلية؟

(")

ويتخلى كثير عن التصريع في بيت المطلع، ولكنه يطيل التوقف في عالم الذكرى، ليلتقط منه تلك الصور التي صاغها من خلال حسن النسق أو التقسيم الصوتى في اسراج الدجى، احسفر الحشاء المنهى المنى، اكشمس الضحى، وهو توزيع تصويري أيضا يقوم على جمال أداء الموقف الاستعاري في (سراج الدجي) ، والتشبيهي في (كشمس الضحي) والكناية في (صفر الحشا) ، إذ يسترجع من الماضي ما كان من جمال صورتها ووقعها على نفسه، ومكانتها التي شغلته منذ المطلع ، وبعده يتنقل إلى مشهد حركى ياتقطه أيضا من الماضي، وكيف كانت تمشى مدلَّلة ، متمايلة، مما أوقعه في هواها منذ صباه ، وما إن يعود إلى بداية العلاقة حتى يضيق بوهمه عند نهايتها ، ليجد نفسه عند رسمها يبكي فراقها الأبدى ، ويدعو لها ، متمنيا لو فداها الموت بأخريات أقل منها دلا وجمالا ، وبعدها يعود ثانية إلى الماضى ليؤصل لنسبها ، فيلجأ إلى التصوير ثانية ، ليجعلها (ابنة النضر) كناية عن نعيمها . ودهى ملح لن يتملح، كناية عن خفة ظلها وحسنها ورقتها . وفي الختام لم يرصد إلا ما عاد إليه من مقومات الحزن والبكاء ، فيبنى جزئيات الموقف حول الرمس ، والضريح المنضد، والبكاء كل ليلة ، حتى كاد يقرح عينيه ، وما تسفحه العين من الدموع من هول بكائه عليها . وبذا لجأ كثير إلى التصوير كلما داعب الماضي خياله ، وتقمص شخصه يوم أن كان غزلا لا راثيا ، حتى إذا ما انتقل إلى حقل الرثاء بدا حزينا ، باكيا ، فاكتفى من معالجته بالسرد والصيغ المكررة، التي تجسد تلك الآلام والأحزان.

وعلى هذا النحو تكون جوانب الموقف البدوى في الغزل قد بانت تفصيلا، فقد رأينا مقاييس الجمال التي دار حولها حوار شعراء البيئة المتخصصة ، وكيف عرضها جميل – بخاصة – في كثير من قصائده ، كما رأينا طبيعة حركة العذرى ، وسمات مغامراته ، بما فيها من وفاء وبداوة تحكمه كلما تغزل ، وتضبط حركته أينما اتجه. كما رأيناب عضا من مقاييس الجمال تفرض نفسها على كثير حتى في حديث الرثاء الذي دفعه إلى الهروب من آلام الواقع إلى إطلالة من ذكريات استمتع بها في الماضي .

وتبقى لقصيدة كثير أنها استكملت عرض جانبمن جوانب الغزل البدوى يحكى موقف الشاعر من محبوبته ، إذا ما كتب عليها الموت ، وكيف يترنح الشاعر فى صراعه بين الماضى والحاضر على غير هدى ، حتى تكاد أدواته تحتل من بين يديه، وإن كان واحدا من شعراء الصنعة الفنية المتأنية على الرغم من وقوعه ضحية كل تلك الأحزان .

فصل ختامی صراعات متمیزة بین المدرستین (قافیة ذی الرمة)

والغزل هنا يبدو أساسا لكل الموضوعات التى طرقها الشاعر، إذ جعل اللوحة الغزلية محورا تدور حوله بقية تجاربه، دون أن يعنى ذلك أنه تخصص فيه على نهج شعراء أى من البيئتين البدوية أو الحضارية ، ومن هنا جاء تميزه الذى قد يظهر حتى فيما صوره من مقدمات القصائد ، تلك التى قد تطول بشكل غير معهود فى القصيدة العربية ، لتكتمل للوحة الغزل معالمها قبل أية لوحة أخرى لديه .

وشاعر هذا الاتجاه هو ذو الرمة، وهو غيلان بن عقبة بن مسعود لقب بذى الرمة على لسان مية التى اقترن بها اسمه ، وكثر فيها غزله، منذ مر بخبائها فاستقاها ماء، وكانت على كتفه رمة (وهى قطعة من حبل) فقالت له : اشرب يا ذا الرمة فعرف بهذا اللقب من بعدها .

احتل ذو الرمة مكانة مرموقة في عصره، على الرغم من وجود الفحول الثلاثة من أصحاب النقائض، وقد ذاعت أسماؤهم فملأت البيئة الأدبية ، حتى كادت تسقط سائر شعراء العصر بين يدى نقاده . وكان أشد الناس إعجابا بشعره أبناء البادية، ولكنه تلقى في مقابل ذلك الإعجاب جناية فنه عليه، حين أخره النقاد عن طبقة الفحول الذين كانوا من أشد الناس إعجابا بشعره ، ومن أكثرهم حسداً له على عبقريته وخصوصية إبداعه من ذلك ما ورد عن صالح بن سليمان راويته «كان الفرزدق وجرير يحسدان ذا الرمة» (۱) وقول حماد الراوية : ما آخر القوم ذكره إلا لحداثة سنه وأنهم حسدوه ، وقد وضعه ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين (۲) وحدد له ابن قتيبة موقعه في موضوعات الشعر المختلفة في قوله هو أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيبا ، وأوصفهم لرمل ، وهاجرة ، وفلاة ، وماء ، وقرار وحية ، فإذا صار المديح والهجاء خانه الطبع ، وذلك أخره عن الفحول (۲) .

⁽١) الأغاني ١٦ / ١٠٨ .

⁽٢) طبقات فحول الشعراء ٢٥٢.

⁽٣) الشعر والشعراء ٤١.

ليس الخطأ واردا - انطلاقا من هذا القياس في الشاعر ، ولكنه خطأ العصر في الطبيعة النوعية لمعايير التي أخذ منها معياراً للمفاضلة بين الشعراء (١) .

وكان ذو الرمة واحدا من رواة الشعر الذين بلغوا في روايته درجة عالية ، فملك القدرة على تمييز صحيحه من منحولة ، ومعرفة إسلامية من جاهليه، حتى إذا ما استحكمت شاعريته ، راح يسعى وراء تحقيق طموحه ، لعله يكون هو الآخر واحدا من فحول العصر ، حتى لا يقتصر دوره على مجرد كونه راوية للراعى ، أو لغيره . وتحققت له الفحولة والحلم بشكل مزدوج ، بعيدا عن تيار النقائض والهجاء في إطار الفن المتخصص ، وبعيدا – أيضا – عن تيار الغزل المتخصص ، لذلك استطاع أن يحققها في باب متميز له ، جعل الغزل مفتاحا فيه ، وراح يسكب عواطفه وانفعالاته حول قضية الحب التي وسع مدلولها ، منذ مزج بين حب فتاته وحب الصحراء ، مما نستعيره من تسمية كتاب الدكتور يوسف خليف (ذو الرمة شاعر الحب والصحراء) .

ومع الحب ، ومن خلال التوحد مع الصحراء انتشرت لوحات ذى الرمة فى الغزل، فاقتحمت على الممدوحين بلاطهم ، حتى ضاقوا بها ، فهم لا يريدون مثل هذا النمط الإبداعى الذى يحكى فيه الشاعر شخصه ، ويفتن بتجاربه ، أو يستغرقه وصف الطبيعة من حوله فاختل توازن الشاعر الضخم فى سوق المديح ، بسبب عجزه عن الإجازة فى عرض بضاعته على نحو يرضى ممدوحه ، فقد أغمض الشاعر عينيه عن كل شىء فى شعره إلا موضوع غزله بين الحب والصحراء .

ومع لوحات ذى الرمة عرف بمدائحه وهجائياته ، ولكنه ترك فيهما رصيدا ثانويا من شعره ، فكانت النتيجة أن وضعه النقاد – كما قلنا – فى درجة أقل بكثير من درجته ، لأنه لم يساير الفحول فى وسائلهم التى تزاحموا من خلالها على أعتاب الخلفاء ، حتى غصت بهم ديارهم . ومع واحدة من قصائده قد تكشف لنا حقيقة هذا التميز الذى يحسب له حين يضعه فى مفترق الطرق بين صراعات المدرستين :

(١) أدارا لحُــزْوَى هجنت للعَـيْن عَـبْــرَةً

فاء الهوى يرفض أو يترقرق

⁽١) يراجع نو الرمة شاعر الحب والصحراء (القصل الخاص بالشاعر في ميزان النقد.

⁽١) يرفض: يسيل متفرقا . يترقرق: يجئ ويذهب في العين دون أن ينحدر .:

___ ٢٨٠ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ____

(٢) كمُسْتَعْبَرى في رَسْم دَارٍ كأنّها

بوعساء تنضوها الجماهير مهرق

(٣) وقَـفْنا فـسلمْنا فكادَتْ بمُشـرفِ

لعــرْفـان صَـوْتى دمنةُ الدَّار تَنْطقُ

(٤) تَج يش إلى النفسُ في كل منزل

لِمَى ويرتاعُ الفيوادُ المسووَّقُ

(٥) أرانسي إذا هـومنتُ يـامـيُ زُرْتـنـي

فيا نعمت الوأن رؤياى تصدلة

(٦) فما حبُّ ميُّ بالذي يكذبُ الْفَتَى

ولا بالذى يزهى ولا يُتَـــملُقُ

(٧) ألا ظعنَت مي فهاتيك دارها

بها السمم تردى والحمام المطوّق

(٨) أربّت عليها كلُّ هوجاء وادة

زجـولٌ بجـولان الحَــصى حين تَسْـحُقُ

(٩) لعهمرُك إنى يوم جسوعهاء مسالك

لدُو عَــبْـرةٍ كُــلا تَفِـيضُ وُتَخْـفقُ

(١٠) وإنسانُ عيني يحصرُ الماءَ تَارَةً

فسيسبدو وتارات يَجُمُّ فسيسغسرِقُ

⁽٢) الاستعبار: الاستخراج، المستعبر: المكان الذي يستعبر منه، وعساء: رابية من الرمل. تنضوها: تتصل بها، الجماهير: ج جمهور وهو العظيم من الرمل.

⁽٣) مشرف: موضع ، دمنة : آثار الناس وما سوّدوا ،

⁽٤) تجيش: أي تغور وتثور وترتفع.

⁽٧) السحم : الغريان .

⁽A) أربت: أقامت. الإرباب: اللزوم. حين تسحق: حين تمر بالحصي. هوجاء: ريح مختلطة الهبوب. زجول: تزجل بالحصي ترمي به .

⁽٩) تخفق: تأخذ بالطلق، جرعاء: رابية سهلة من الرمل.

⁽١٠) حسر الدمع: انحدر . يجم: يجتمع .

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الرابع- (عصر بني أمية)

(١١) يلوم علَى مئ خليلي وربّمــا

يجسور إذا لام الشفييق ويَخسرِقُ (١٢) ولو أنَّ لقسمانَ الحكيمَ تعسرضت مُ

لعسينيسه من سسافسرا كساد يبسرُق (١٣) غداة أمنًى النفس عنها بدَعْسَة

بمي وقد كسادت من الوَجسد تزهوَقُ

(14) أناةً تلُوثُ المِرطَ عنهَا بدَعْمَا صَدَةٍ

رُكَامٍ وتجسساب الوَشساحَ فسيسقْلَقُ

(١٥) وتكسُو المجَنُّ الرُّخُو خَصرا كَأَنَّهُ

إِهَانٌ ذَوى عن صُفْرةٍ فَهِ وَأَخَلَقُ إِهَانٌ ذَوى عن صُفْرةٍ فِهِ وَأَخَلَقُ (١٦) لها جيدُ أمَّ الخشف ربعَتْ فَأَتْلَعَتْ

ورجمة كمقرن الشمس ريّان مُسشرِقُ

(١٧) وعين كَعْين الرُّئم فيها ملاحةً

هى السِّر أو أدهى التباسا وأعْلَقُ

(١٨) وتبسم عن نُور الأَقَاحيُّ أَقَفَرَتُ

بوعسساء مسعسروف تُغسامُ وتُطلَقُ

(١٩) أمِنْ مسة اعتسادَ الخسالُ المؤرِّقُ

نعم إنهـــا ممّا على النّأى تَطُرُقُ

⁽۱۳) تسعف: تدنى . النوى: النية التي تنويها .

⁽١٤) أناة : فاترة بطيئة القيام، تلوث : تدير، المرط : الإزار، تلوث إزارها: تشد به وسطها، الدعصة: الرملة الصغيرة شبه بها عجيزتها .

⁽١٥) المجن: الوشاح، الرخو: فيه استرخاء من ضمر بطنها، أخلق: أملس، الإهان: العرجون الذي عليه العذوق.

⁽١٦) أم المخشف: الظبية، أتلعت: أشرفت بعنقها وهي أحسن ما تكون إذا أشرأبت .

⁽١٧) الرئم: الظبي الأبيض. الالتباس: الاختلاط. أعلَّق: أي تعلق بالقلب.

⁽١٨) النور : الزهر. الأقاحي: نبت طيب الربح زهره أبيض، وعساء: مكان من الرمل. تغام: يصيبها غيم. تطلق : تقشع .

(۲۰) أَلَمَّتْ وحُزْوَى عُجْمَةُ الرَّمْلِ دُونَها وخَرْوَى عُجْمَةُ الرَّمْلِ دُونَها وخَسفِّسانُ دونى سيله فسالخَسوَ (نَقُ

(1)

وتبدو لوحة الغزل عند ذى الرمة على قدر واضح من التميز والارتباط بقسمات تجاربه الخاصة ، فى عصر تشابهت فيه رؤى الشعراء ، حتى ظهرت فى شكل مدارس يحكمها التشابه داخل الموضوع الواحد ، أو التناقص بين مدرسة وأخرى أو سيادة القواسم المشتركة بينها ، فإذا بفن الغزل عند ذى الرمة يصاغ جماليا فى مذهب متفرد ، تلتقى فيه أطراف من التيارين ، مع صدوره عن ذاته بما حولها من فن وتجارب صادقة ، وما سبقت إليه من تراث ، لتعيد الصياغة الجمالية مزجا بين هذا كله فى صور لا تكاد تنطق إلا بحس صاحبها ، وتنطلق من نبض حياته ومن خلال ممارساته ومعايشته لتجاربه .

ويطرح ذو الرمة تجربته الوجدانية في صور تبدو مقنعة وصادقة لم ينته فيها إلى إسراف شعراء الغزل المحسوس من أصحاب المغامرات في البيئة الحضارية ، ولم يقف من خلاله عند حد الصور العذرية التي امتلأت يأسا ونحيبا وإحساسا بقتامة الحياة ، وأعراض الضياع ، ولوعة الحرمان ، وحالة الفقد الكامل الذي قد يوازي الموت عندهم في كثير من الأحيان ، أو ما قد يؤدي إليه من الجنون أحيانا أخرى .

فمثل هذا النغم يكاد يختفى من لوحة ذى الرمة ، وتصبح ،مى، المحور الثابت المتكرر الذى يفتتح به قصائده ، ومن حوله يدير جل شعره ، حتى يتخذ منها مصدر إلهامه فى كل موضوعاته من مدح إلى هجاء، فهى تفتح له سبيل الانطلاق إلى أعماق الصحراء التى بدا شديد الشغف بها ، فأكثر من تصويرها أيضا على نفس النغم الغزلى ، حتى كاد يتوحد معها ، ويفنى فيها فناء العاشقين .

ومن هنا كان لمى رصيد ضخم من فن الشاعر ، دفعه إلى تكرار اسمها ، والإكثار منه فى المقدمة الواحدة ، ومن ثم على مستوى كل المقدمات ، ولعله أحس فى ذلك التكرار نوعا من الراحة النفسية ، وهدوء عواطفه ومشاعره ، بعد إفراغ تجاربه ، وتصوير بطلته فيها ، وما إن يحدث هذا حتى يعود الإلحاح مكررا لديه فى قصائد أخرى ، وبذا تتعدد سلسلة الصور الغزلية من خلال نفس نفس الدرجة من

⁽٢٠) ألمت : أطافت واتته: جاحته ، حزوي: موضع. عجمة الرمل: معظمه ووسطه. خفان: موضع. الخورنق: قصر بالحيرة .

الصدق الفنى والاجتماعى معا . ولعل الموقف الغزلى – بهذا الشكل ، وذلك التكرار – هو ما جعل ذا الرمة يختلف فى موقعه الفنى عن غيره من شعراء العصر أو عن سابقيه . فكثير عند الشعراء الاعتماد على العنصر القصصى الذى لم يعبأ به كثيرا ، بقدر ما عمد إلى السرد والتصوير الخاص ، وعند كثير من الشعراء يتكرر عدد هائل من الأسماء فى قصائدهم ، لتكون محورا لغزلهم ، وقد يفاجئنا الشاعر مع كل مقدمة باسم أو أكثر مما يصعب التحقق من صحته ، وعندئذ تطرح المسألة من منظور الرمزية أو الكنى أو التقية ، ولكن ذا الرمة بدا أكثر جرأة وشجاعة حين حدد دائرة غزله بصاحبته «مية» أو «خرقاء» فحسب ومن خلال النظر السريع تبدو «مية» صاحبة السيادة فى الكم الأكبر من تلك المقدمات ، حتى لتبدو خرقاء مجرد ظل لها وربما صورة أخرى يرمز إليها من حيث الدلالة الأرستقراطية للفظ (١) .

وتبقى للوحة الغزل عند ذى الرمة تلك الميزة ، مضافا إليها موقفه المتكرر من الإطالة فى المقدمات، الأمر الذى لا يمكن تصوره إلا من خلال طغيان الذاتية على الشاعر المبدع ، خاصة حين يطلق لخياله عنان التصوير فيما يختاره ، وليس فيما يفرض عليه، فهو يفرغ عواطفه وإحساساته وخواطره ، ويتعدد لديه رصيد الصور من قلب البادية ، وفى عالم الغزل ، وتتكرر المشاهد وتتلاحق ، ومعها تكثر الأبيات ، ويطول السرد ، حتى يكاد الشاعر ينسى موضوعه فى خضم تجربته التى استغرقته فأنسته الوقوف التقليدى عند ممدوحه الذى قد يأتى دوره على هامش القصيدة ، طالما كانت مية هى المحور الذى يدير حوله مقدماته وغزله .

ولذلك تبدو القصيدة التقليدية عند ذى الرمة وقد أصابتها قسمة جائرة بدت المقدمة أساسا فيها وليس الموضوع ، وهى قسمة تكشف عن دلالات ذاتية تتعلق بالتجربة ، وقدرات فنية تتعلق بالتصوير ، كما تكشف عن معجم لغوى ثر ، يمتلك الشاعر ناصيته حين يأخذ منه ، فيستوحى منخياله ، ويستهلم من مكنون تراثه وواقعه معا، وإلى جوار هذا كله تبدو الصورة موجزة ، والنفس الشعرى قصيرا ، بمجرد الوصول إلى موضوع القصيدة ، إذا كان النظم في غير الغزل .

فإذا أضفنا إلى هذا أن ذا الرمة قد ألغى الفوارق بين الموضوعات حين قدم للهجاء والمدح بحديث الغزل ، وأسرف فيه في أى من الموضوعين تبينًا إلى أى حد سيطرت فتاته على كيانه الاجتماعي والفنى معا ، حتى أصبحت مقياسا لرؤيته بشكل مطلق ، وبدلا من البحث عن مقدمة مناسبة لكل موضوع ، راح ذو الرمة يبحث عن الموضوع الذي يختم به المقدمة ، حين يعرضه موجزا في نهاية القصيدة ، وكأن

الشاعر قد بخل بفنه على غير صاحبته، وأراد قصره على قصائده ، الأمر الذى دفع النقاد إلى إسقاطه من عالم الفحول لعجزه عن العطاء الغيرى على موائد الخلفاء والممدوحين، وعند أغتاب دورهم وقصورهم.

(Y)

ويبدو ذو الرمة بدوى المعالجة في قصيدته ، على ما في معجمه من غريب اللفظ الذي عمد إليه عمداً ، ليكشف أبعاد ذلك المعجم آخذا منه ما يتسق مع نسيج الصور الشعرية التي يستوقفه فيها على نهج الجاهلية ، رسم دار، يعتمد فيها على الصورة التشبيهية ، كأنها رواب ممتدة متلاحقة من الرمال ، وهو يقف على الدار ويسلم كما وقف السلف من لدن زهير، ألا عم صباحا أيها الربع واسلم ، ويكاد الربع يتجاوب معه حين يعرف صوته ،كادت دمنة الدار تنطلق، على المستوى البدوى والاستعارى ، ثم يصور ما في أعماقه بعد أن صور المنظر الخارجي وما بكى فيه على الربع . ومن الأعماق تبدو نفسه جياشة إلى مي ، ويزيد من تعميم الصورة في ، أي الربع . ومن الأعماق تبدو فؤاده ، مرتاعا من شدة الشوق، كما يبدو خياله قادرا على استجماع طيف ، مي، متمنيا لو تحول إلى حقيقة ، ليفلسف بعد هذا كيف يكون حب مي، من الصدق والعمق .

ومن المشاهد الخارجية والداخلية معا يكسر الشاعر حواجز الزمن ، ويعود إلى عالم الذكريات ، على بداوة مشهد ، طعنها ، وما تبقى بدارها من ،الغربان ، التى راحت تنذر بالإقفار والدروى ، والحمام المطوق رامزا إلى ما كان من عشق وحب يوم كانت تقيم فى تلك الديار . ويزداد حنينه فى عالم الذكرى ، فلا يستطيع أن يكسب الغزل ، وعرض مقاييس الجمال فيها ابتداء من عينيها ، إلى رشاقتها ، إلى جيدها ووجهها ، مستعينا فى توضيح معالم الصورة ببعض التشبيهات أيضا فخصرها كأنه ،إهاب ذوى عن صفرة فهو أخلق ، وجيد كجيد ،أم الخشف ، ووجها ،كقرن الشمس ، وعينها كعين الرئم وأسنانها ،كالأقاحى ،

ولعل الموقف التشبيهي يكمل بداوة الأداء الغزلي عند ذى الرمة ، حيث تتلاحق الصور التشبيهية بشكل دقيق ، يدفعه بين حين وآخر إلى تصوير عواطفه ، كأنه يبرر جيشانها في صدره بسبب ما يعرضه فيها من مقاييس الجمال .

ويكشف ذو الرمة عن حسه التراثي بمصدريه الجاهلي والإسلامي معا، خاصة حول ما استخلصه من معالم جمالها، وكيف أن لقمان الحكيم نفسه قد يعجز عن غض

النظر إلى هذا الجمال ، فهو يعود بذلك إلى القصص الدينى لمعرفته بقصة لقمان الحكيم ، وإن كان لم يشأ أن يعرض من القصمة إلا فكرة الحكمة التى عرفت عنه ليصور انتصارجمال محبوبته على حكمة الحكماء ، ولو كان الحكيم هو لقمان نفسه ، وهو يتأثر جاهليا في نفس الصورة بقول امرئ القيس :

إلى مسفلها يرنو الحليم صببابة

إذا مسا اسسبكرت بين درع ومسجسول

فهو يستقى مادته - بهذا القياس - من تراثه وتجاربه على السواء ، فيزاوج بينها جميعا ، وتستبد به التجربة ، فيحرص على التوكيد أحيانا مما دفعه إلى تكرار لفظى وتصويري على نحو ما عرض من اللعين عبرة، والذو عبرة تفيض وتخنق، و انسان عينى يحسر الماء تارة ..، وما عرضه أيضا من ارسم الدار، ادمنة الدار، ، في كل منزل لمي، ، هاتيك دارها، و، عجمة الرمل دونها، ويردد حول عالمها الغزلي ما يسعده من خيالها وطيفها وأمنى النفس بمى، وأمن مية اعتاد الخيال المؤرق، «أرانى إذا هومت يا مى زرتنى، فيا نعمتا لو أن رؤياى تصدق ٠٠٠ وأكثر من يكون تكرار اسم من بين ثنايا أبياته إذ يردده سبع مرات وفي كل مرة يجعله محورا لموقف من المواقف فالمنزل منسوب المي، وهو في لهفته يناديها المامي، ، وفي إقراره عنف حبها يسنده إليها «فما حبُّ مي ...، وفي منطق الجمال والدخول إلى عرض مقاييسه يردد اسمها التعرضت مي سافرا ...، وفي شكوى الفراق يجعلها أساس آلامه وآماله في عودتها وأمنى النفس أن تعسف النوى بمي ...، حتى إذا ما جاء إلى الصور الغزلية المحسوسة ارتفع باسمها عن عالم الحس، واكتفى منها بدلالة الضمير وعودته ، ترفُّعا وتساميا بمكانتها عنده حتى إذا اقترب من الختام وعاود تصوير الطيف لم يجد حرجا فى ذكرها للمرة الثامنة على سبيل التكرار التوكيدي الذي يطمح فيه إلى أن يعتاده خيال دمي، فيؤرقه .

وعلى هذا بدا التكرار وبداوة الصور طابعا فنيا منتشرا لدى ذى الرمة ، بالإضافة إلى حرصه على سكب عواطفه أيضا على مشاهد الطبيعة التى عرض من خلالها جمال صاحبته بين ،قرن الشمس ريان مشرق ... ونور الأقاحى ... وروابى الرمال ، كما عرض منها ما راح يناجيه من الديار ، ورسمها ، ومنازلها حتى كادت تتجاوب معه وتشاركه آلامه ، فيسقط عليها ومن خلالها أحزانه ، طالما كانت لها علاقة بمى . وكأن الشاعر لا يعجب من الأشياء إلا بما تعلق منها بها ، حتى من

أترابها وصاحباتها ، حين يتعرض لحديث الوصل والماضى على نحو قوله (۱) :
قد مسرً أحسوال لها وأشهر وقد يرى فسيها لعين مَنْظَرُ وقسد يرى فسيها لعين مَنْظَرُ مسمسور وقسد يرى فسيها لعين مَنْظَر مسمسور وسلهات خُسفً وأرسات خُسفً والوصال أخسض ولم يُغَسير وصلَها المُغَسيَّر وصلَها المُغَسيَّر وصلَها المُغَسيَّر فسمور فسلها المُغَسيَّر وصلَها المُغَسيَّر وصلَها المُغَسيَّر

عَنْها وهجر والحبيب يه يه جَرر والحبيب يه عَنها وهجر والحبيب يه عَلَى عَلَى عَلَى عَلَى عَلَى عَلَى الله وعير في تصويره وعرض قصائده ، إذ يبدو متيما كما كانوا كذلك :

تلك التي تيمت قلبي فصصار لها من وده ظاهر باد ومكتروم (٢)

ولكنه ما زال محتفظا باطابع الخاص في غزله ، فلم يتطرف في أي من الاتجاهين ، بقدر ما صاغ رؤية معتدلة ، وفلسفة هادئة للغزل في شعره تميز بها وتميزت به ، وأفردته من بين شعراء الاتجاهات الغزلية في إطار محدود لذلك اللون الخاص .

^(*) ديوان ذي الرمة ٢١٥ .

⁽١) العين: بقر الوحش، يشبه بها النساء الحسان العيون، الربوب: القطيع من البقر، خفر: حيات، حم القرون: أي سبود القرون وهي الذوائب. أنسبات: لهن أنس، عداني: صبرفني، عاديات: صوارف، شجر أي شواجر، شواغب، يشجرنه: يمنعه،

⁽٢) ديوانه ٤٠٠، تيمت : ضلت فؤادي وأذهبته .



خساتمسة

طمحت هذه الدراسة إلى التوقف طويلا عند أشكال الصراع فى القصيدة الأموية من خلال تأمل جماليات النص الشعرى ومحاولة تحليل بعض القصائد التى أفرزتها قرائح شعراء العصر ، ولذا أخذت على عاتقها صوراً من الاستقصاء – بقدر الإمكان – لكثير من النماذج الشعرية التى تعددت ملامحها ، وبانت دلالاتها ، واشتد تنوعها على مستوى البيئات المختلفة .

وعلى أساس من هذا التصور الاستقرائى والتحليلى بدت الوقفة ضرورية عند المؤثات المختلفة التى أسهمت – بشكل واضح – فى توجيه صراعات الحركة الأدبية فى العصر ، الأمر الذى نجم عنه اختلاف بين فى درجات التأثر لدى الشعراء ، إرضاء لحسهم التراثى من ناحية ، أو اتساقا مع ما هو مستحدث فى عصرهم من ناحية أخرى ، خاصة حين بدا الشاعر الأموى شديد الحساسية لوقع أحداث الحياة من حوله ، شديد اليقظة لما تشهده من تحول أو تطور على مستوياتها المتعددة ، إلى جانب نفس الصحوة تجاه الإحيائية التى أصبحت لغة الحياة والفكر فى البيئات الأموية .

ومن هنا كان الإقدام على هذه الدراسة الفنية مصحوبا بمزيد من الطموح إلى التعرف على ألوان من رصيد الفن الشعرى في العصر ، انطلاقا من الرغبة في تأمل هذا الرصيد ، ومحاولة تصنيفه ومعالجته تحليلا وتقويما ، لتحديد طبيعته وموقفه من التراث وقضايا المعاصرة ، وما قد يشيع بينهما من نماذج الصراع وصوره .

وبقيت محاولة - لابد منها - لاستكمال تلك الرؤى ، أعنى ضرورة التوقف عند عناصر الثبات ودورها فى مؤازرة ملامح التحول فى البنية الفنية للقصيدة الأموية ، مع اختلاف ظروف الحياة ، وهو درس فنى يحتاج - بالضرورة - إلى تأمل كل الاتجاهات المتصارعة والظواهر الفنية المتضادة ، تلك التى يزداد التركيز عليها فى إطار محتوى القصيدة ، بعد التوقف - بالطبع - عند قضايا الشكل والبنية الفنية تصويرا وإيقاعا ، أو تقريرا وإقناعا .

وعلى مستوى المادة المدروسة هنا يظل أساسا فى معالجتها طرح حركة الشعراء فى إطار مؤثرات العصر واتجاهاته ، وظواهره الفنية المختلفة . بما يسمح باستكشاف كل أشكال صراعاته وتناقضاته .

ومن هنا يأتى تبرير التركيز على دواوين الشعراء كمصادر أولى للدرس التحليلي ، فمنها تستقى المادة الجمالية التي يدور من حولها الحوار ، أملا في الاقتراب من جوهر النص على المستوى الجمالي من ناحية ، وعلى المستويات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية من ناحية أخرى ، وهو ما يؤدى – في النهاية – إلى حصر شبه دقيق للأنماط الصراعية الغالبة على المجتمع الأموى بعامة ، والمجتمع الأدبى فيه بصفة خاصة .

مصادر ومراجع

مصادر ومراجع

أ– مصادر

- (۱) الأحوص: شعر الأحوص ت: عادل سليمان جمال ط. الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.
- (٢) الأخطل: شعر الأخطل ت د. فخر الدين قباوة ، ط. دار الآفاق الجديدة بيروت . ١٩٧١ .
- (٣) البغدادى (عبد القادر عمر) خزانة الأدب ت عبد السلام هارون دار الكتاب العربي ١٩٦٧ .
 - (٤) أبو تمام : نقائض جرير والأخطل دار الكتب العلمية بيروت ١٩٢٢ .
 - (٥) الجاحظ: البيان والتبيين ت. عبد السلام هارون ، القاهرة ١٩٧٥ .
 - (٦) جرير : ديوان جرير . ت : نعمان أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .
 - (٧) جميل بن معمر : ديوانه ت د .. حسين نصار ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٧ .
- (٨) الحصرى: زهر الآداب، ت. محى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت . ١٩٧٢ .
- (٩) ابن الأثير: الكامل في التاريخ مراجعة وتصحيح محمد يوسف الدقاق ، بيروت ١٩٧٧ .
 - (١٠) ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ط. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة د. ت.
- (١١) ابن خلكان : وفيات الأعيان ت : محى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ١٩٤٨ .
 - (۱۲) ذو الرمة : ديوان ذي الرمة . نشر كارليل مكارتني ط . كمبردج ١٩١٩ .
 - (۱۳) الراعى النميرى : ديوانه ، جمع وتحقيق رانيزت ڤايبرت بيروت ۱۹۸۰ .
 - (١٤) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر وآدابه ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٠٧ .

- ___ ٢٩٤ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)____
- (١٥) الطبرى : تاريخ المرسل والملوك ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .
- (١٦) طرفة بن العبد: ديوان طرفة ت: لطفى الصقال ودرية الخطيب ، دمشق ١٩٧٥.
 - (١٧) الطرماح بن حكيم: ديوانه ، نشر كرنكو لندن ١٩٢٧ .
- (١٨) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ت : محمد مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٧ .
 - (١٩) أبو عبيدة : شرح نقائض جرير والفرزدق ، ط . الصاوى ، القاهرة ١٩٣٥ .
- (٢٠) العرجي : ديوان العرجي ، تحقيق خضر الطائي ورشيد العبيدي ، بغداد ١٩٦٥ .
- (٢١) أبو على القالى : الأمالى ، مراجعة لجنة إحياء التراث ، دار الآفاق بيروت 19٨٧ .
 - (٢٢) عمر بن أبى ربيعة : ديوان عمر ، ط : الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٣ .
 - (٢٣) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤.
 - (٢٤) الفرزدق : ديوان الفرزدق ، ط . دار صادر بيروت .
- (۲۰) القطامی ت. د. إبراهيم السامرائی ، د. أحمد مطلوب ، دار الثقافة بيروت . ۱۹۶۰ .
 - (٢٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ت أحمد شاكر دار المعارف ١٩٦٦ .
 - (٢٧) _____ : عيون الأخبار : دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٦ .
- (۲۹) ابن قیس الرقیات : دیوان ابن قیس ت د. محمد یوسف نجم ، دار صادر بیروت ۱۹۵۸ .
 - (۳۰) كثير عزة : ديوانه ، نشر هنري بيرس ، ط. الجزائر ١٩٢٨ .
 - (٣١) الكميت بن زيد: ديوانه نشر جامعة بغداد بالعراق .
 - (٣٢) _____ : الهاشميات ، ط. ليدن ١٩٠٤ (ت: چوزيف هورتس) .
 - (٣٣) المبرد: الكامل ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ١٣٦٤ هـ.

___ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية)_____ 0 ٢٩٥ ____

- (٣٤) مجنون ليلى : ديوانه ، جمع ونشر جلال الحلبي ، ط. الحلبي القاهرة ١٩٦٣ .
- (٣٥) المزربانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، ت على البجاوى ط. نهضة مصر ١٩٦٥ .
 - (٣٦) أبو هلال العسكري / ديوان المعانى ، القدسى . القاهرة .
 - (٣٧) _____ / كتاب الصناعتين ، القدسي . القاهرة .
 - (٣٨) النوبرى : نهاية الأرب في فنون الأدب ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة .
 - (٣٩) ياقوت : معجم الأدباء ، دار الفكر ١٩٨٠ ، بيروت .

ب- مراجع :

- (٤٠) أحمد أمين : فجر الإسلام ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٤ .
- (٤١) د. أحمد الحوفى : أدب السياسة فى العصر الأموى ط. نهضة مصر ، القاهرة . 19٧٩ .
- (٤٢) أحمد الشايب : تاريخ النقائض في الشعر العربي ط. النهضة المصرية ، القاهرة . ١٩٥٤ .
 - (٤٣) _____ : تاريخ الشعر السياسي ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤ .
 - (٤٤) د. سامي الدهان : الغزل ط. دار الثقافة بيروت .
- (٤٥) د. شكرى فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط. جامعة دمشق
 - (٤٦) د. شوقي ضيف: العصر الإسلامي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .
- - (٤٨) د. طه حسين : في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ٤٠٠٠ .
- (٤٩) كارل نالينو: تاريخ الآداب العربية حتى نهاية العصر الأموى ، دار المعارف ١٩٥٤.
- (٥٠) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط. النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٤.

____ ٢٩٦ _____ أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أمية) ____

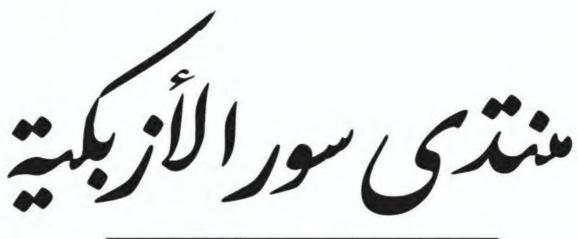
- (٥١) د. محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجرى ط. دار المعارف القاهرة ١٩٦٣.
- (٥٢) د. النعمان القاضى: شعر الفرق السياسية فى الشعر الأموى ط. دار المعارف ١٩٦٦.
 - (٥٣) د. نوري القيس: شعراء أمويون . ط. جامعة بغداد ، العراق ١٩٧٦ .
 - (٥٤) د. يوسف خليف: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ط. دار المعارف ١٩٧٠ .
 - (٥٥) ـــــ : الحب المثالي عند العرب ط. دار المعارف ١٩٦١ .

محتويات الكتاب

٣	مقدمة
	القسم الثانى
٥	قراءات نصية حول مستويات الصراع وأنماطه
	المباب الأول
	مع شعراء النقائض
٧	الفصل الأول: مع شعراء البلاط والنقائض
٩	مع الأخطل
11	(١) صراع الأنا والآخر (الرائية)
٣٣	(٢) صراع النموذج التراثي مع الجديد (اللامية)
٤٣	(٣) الخلاص من الانقسام عبر الفلسفة الخاصة (اللامية)
٥٩	الفصل الثاني : المنطق القبلي وتوجهات الشاعر (مع جرير)
71	(١) إحياء الصراع القبلى (البائية)
۸۳	(٢) لغة الصراع مع التراث (اللامية)
97	الفصل الثالث: مع الفرزدق
99	(١) الصراع المعلن
11.	(۲) الرد الصريح
	الباب الثانى
150	بيئات الصراع الغزلى
127	الفصل الأول: المدرسة الحضارية (عمر)
١٤٧	(١) الرائية الكبرى وصراع الحضارى والبدوى
١٨١	(٢) الميمية وصراع الحضاري مع العذري

ية)	أشكال الصراع في القصيدة العربية -الجزء الرابع- (عصر بني أم	. ۲۹۸
١٨٨	الرائية الصغرى وصراحة الأنا المتحضرة	(٣)
197	الدالية وانتصار حس الحضارة	(٤)
۲٠٤	مدرسة عمر (العرجى وتعميم الظاهرة)	من ،
7.7	ية وصراع الغزل لدى العرجي	الميم
717	ى : المدرسة البدوية (جميل)	الفصل الثان
771	الدالية والصراع الداخلي	(١)
777	الرائية وصراع العذري مع الحضاري	(٢)
720	الدالية وانحسار الأنا في صراع القدر	(٣)
707	اليائية والأمل في الخلاص	(٤)
۲۷٠	مدرسة جميل (كثير وتعميم الظاهرة)	من ،
777	ية وصراعات الخزل الراثي	الحائ
۲۸۰	ي: صراعات متميزة بين المدرستين (قافية ذي الرُّمة)	فصل ختام
YAY		خاتمة
798	اِجع	مصادر ومر

إلى الجزء الخامس في العصر العباسي ___



WWW.BOOKS4ALL.NET